كتابك

(١٨)

د . سيد حامد النساج

القصّة القصيرة

دار المعارف

هـذا الكتاب

صحبة فنية وتاريخية مشرقة ، لناقد متخصص ، فى القصة القصيرة – أحدث الفنون الأدبية – منذ نشأتها حتى آخر مرحلة فى تطورها . تناول فيها المؤلف هذا الفن عند أعلامها فى أوربا الشرقية والغربية وفى عالمنا العربى . . كما قدم للمرة الأولى هذا الفن فى المغرب الأقصى والجزائر وتونس . . تلك البيئة الأدبية التى تكاد تكون معالم القصة القصيرة فيها مجهولة للقارئ العام والمثقف المتخصص على السواء . .

٤٥٠٢٤١ / ١

١٠

كتابك (١٨)

رئيس التحرير : أنيس منصور

د. سيد حامد النساج

القصّة القصيرة

دار المعارف

كلمة

استهوت القصة القصيرة – كفن – كثيراً من الأدباء ، فراحوا يبدعون فيها ويبتكرون ، حتى غدت فى فترة وجيزة من الزمن فناً مستقلاً ، له أسسه ، وخصائصه ، وله أعلامه المبرزون ، وله نقاده ودارسوه المتخصصون فيه . برغم أنه يعتبر أحدث الفنون الأدبية . ويحاول هذا الكتيب الصغير أن يقطع مع «القصة القصيرة» ذلك الشوط الذى قطعته منذ نشأتها ؛ مجتهداً فى تجلية الغموض الذى ران على هذه المنطقة من الإبداع الفنى ، فى أوربا الشرقية والغربية ، وفى عالمنا العربى .

إن قصارى ما يرنو إليه هذا الكتيب ، هو إلقاء بعض الضوء على حياة فن القصة القصيرة . بقصد فهم هذه الحياة ، وضبط مراحلها ، وإدراك الأدوار التى مرت بها ، والإشارة إلى الآثار القصصية التى أبدعها الرواد ، ورد هذه الآثار إلى وحدات مشتركة الطوابع ، متلاقية الملامح ، متحدة القسمات. ومن ثم فإنه اكتفى برصد الخطوات ، ولم يوغل فى التفاصيل . كما أنه لم يقف طويلاً عند القصص ، محللاً أو ناقداً . ولم ينشغل كذلك بالحديث المسرف عن تاريخ حياة كل كاتب ممن تعرض لهم ، سواء فى ذلك حياته الأدبية أو الشخصية .

وفى الإطار الذى حدده لنفسه ، حاول اختيار بيئة أدبية عربية ، تكاد تكون معالم « القصة القصيرة » فيها مجهولة للقارئ العام ، وللمثقف المتخصص معاً . تلك التى تتمثل فى دول المغرب العربى ، وبخاصة المغرب الأقصى ، والجزائر ، وتونس . فعرّف بحياة هذا الفن فيها .

وهو بهذا لا يطمع إلاّ فى أن يسهم بشىء من الجهد فى التثقيف العام ، الذى أصبحنا جميعاً فى حاجة إليه .

دكتور سيد حامد النَّسَّاج

ما القصة القصيرة ؟

فن القصة القصيرة فن حديث النشأة ، بدأ فى أوائل القرن العشرين تقريباً ؛ إذا قيس بتاريخ الرواية أو المسرحية أو الشعر. سواء كان ذلك بالنسبة إلينا كعرب ، أو على المستوى العالمى . فتاريخ القصة القصيرة الإنجليزية قصير جداً – كما يقول الناقد H.E. Bates – لسبب بسيط ، هو أنها لم يكن لها أى تاريخ قبل نهاية القرن التاسع عشر .

وإذا كان « ديكنز » و « ديفو » و « مريديث » و « ثاكرى » ، وكثيرون من الروائيين الإنجليز ، فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، قد حاولوا كتابة شكل أدبى يقترب من مصطلح القصة القصيرة ؛ فإنهم جميعاً – قياساً إلى أسلوبها الحاضر – كانوا يستطيعون توفير المداد الذى كتبوا به ، فقد انفصم عقد كتاباتهم عن أسلوب كتابة القصة القصيرة الفنية .

كذلك كتب « هنرى جيمس » ، و « كبلنج » قصصاً قصيرة ؛ لكن قيمتها تبدو أقل بكثير ، إذا ما قورنت بقصص الكتـاب المعروفين قليلاً ، مثل « كوبارد » و « كاثرين ما نسفيلد » و « دوروثى إدوارد » و « كاثرين آن بورتر » و « مانهود » و « فرانك أوكونور » و « فولكنر » وآخرين . ويمكن اعتبار « سومرست موم » كاتباً أفضل من « كبلنج »

لا لشيء إلاّ لأن طريقته فى كتابة القصة ، وأسلوبه فى تناول موضوعه ، كانا أقرب إلى ما يستخدمه كتابها المعاصرون . لكنه مع هذا يظل كاتباً أقل أهمية من «جيمس جويس» صاحب «عولس» ، والذى تتوقف سمعته على مؤلف واحد ، غير مرغوب فيه .

معنى هذا أن القصة القصيرة الحقيقية ، كعمل فنى حديث ، لا تمت بصلة إلى الماضى ، بل إنها طفل هذا القرن أو مولوده الطبيعى . وإن كنا نلاحظ أن بعض الكتاب يربطون ين هذا الفن وبين كتاب بأعينهم ، حاولوا أن يجعلوا له كيانه المستقل الخاص ، وصفته المنفردة ، وخصائصه المتميزة . من ذلك أن الكاتب الروسى «مكسيم جوركى» كان قد أطلق قولته المشهورة : (لقد خرجنا جميعاً من تحت معطف جوجول) ١٨٠٩ – ١٨٥٢ .

واعتبرت هذه الجملة التى قالها «جوركى» واحدة من الحقائق الأدبية . فقد أخذ النقاد ومؤرخو الأدب العالمى يعدون «جوجول» أبا القصة القصيرة الحديثة ، فى كل مظاهرها ، وفى كونه أرجع القصة القصيرة إلى الشعب وجعلها تلتصق بالأرض وبالواقع ، وحاول أن يستمد من حكايات العامة موضوعات قصصه القصيرة . وهو الذى صرح بذلك ، ودعا الكتاب إلى الابتعاد عن الأساطير ، والخرافات ، حيث يقول : (إنى أومن بحياة الناس العاديين ، والشعبيين منهم بخاصة ، سواء منهم الغنى أوالفقير ، المغامرون أوالمحدودون المحصورون ، الحسنو الخلق

أو السيئو الخلق البليدون أوكثيرو الحركة والهياج ؛ فهم الذين يكونون عِرق المادة التى يحتاج إليها الكاتب فى بحثه أو فى عمله) .

ولا يقل عن «جوجول» مكانة بالنسبة لهذا الفن الحديث ، كاتب أمريكى يدعى «إدجار آلن بو» ١٨٠٩ – ١٨٤٠ م ، وقد مارس هذا الكاتب كتابة قصص تستهدف الفن القصصى فى ذاته ، ولمتعة الإثارة الدرامية ، التى يمكن أن يحدثها هذا الفن ، فيهز ركود الحياة ، ويؤدى فيها عنصر المفاجأة ، والتشويق ، وإثارة الفزع والشفقة ، دوراً أساساً . وامتلأت قصصه بالأحداث الخيالية والأسطورية ، التى هى أشبه ما تكون بالخرافات والحواديت المثيرة المفزعة . فقد كان خياله يحلق فى عوالم مسحورة مملوءة بالخفايا والأسرار والمفاجآت .

لكنه من ناحية أخرى حاول أن يقنن للقصة القصيرة كعمل فنى يخالف الرواية الطويلة ، فى بنائه ، وفى شكله ، وفى الهدف منه . وأدرك أنها لا تتحمل اللغو الكثير والحشو والتفصيلات المتعددة . وعرف كذلك أنها تعتمد على خلق الجو ببضع كلمات لا بصفحات مطولة . ثم ما لبث أن وضع لهذا الفن قواعد ومقاييس وقيوداً تحده ، وتجعل له وحدته الخاصة ، ووجوده القائم بنفسه .

ويدل هذا من بعض الوجوه ، على أن القصة القصيرة بزغت أول ما بزغت فى منتصف القرن التاسع عشر ، وكان بزوغها فى روسيا وأمريكا ، ثم أشرقت شمسها بعد ذلك فى فرنسا و إنجلترا وغيرهما . وإن

كان عودها قد اشتد وأينعت كثيراً من الثمار فى القرن العشرين ، إذ تعددت اتجاهاتها ، وكثر كتابها ، وتنوعت أساليبها ، واحتفلت بها الدراسات النقدية ، وأصبحت هنالك معاهد علمية متخصصة فى تدريسها .

وتجب الإشارة إلى كاتبين آخرين ، ارتفعا بالقصة إلى مرتبة عالية ، ومستوى لم تكن قد بلغته من قبل . وهذان الكاتبان هما : «جى دى موباسان» ، و«أنطون تشيخوف» ، أولهما فرنسى ، والآخر روسى . وقد تأثر بهما عدد كبير من كتاب القصة القصيرة فى الشرق وفى الغرب على السواء . لدرجة أن دارسى القصة القصيرة كانوا إلى عهد قريب ، عندما يتصدون لدراسة كتابها المعاصرين ، يقسمونهم إلى مدرستين مستقلتين : واحدة تكتب متأثرة بتشيخوف الروسى ، معترفة له بالمكانة الأولى بين روادها العالميين ، والأخرى تتبع جى دى موباسان الفرنسى ، وتحذو حذوه فى معالجة القصة ، واختيار موضوعها ، وما إلى ذلك .

وتكشف قصص موباسان عن أنه كان يتصور الحياة قبيحة . ومن ثم نراه يركز التفاته فى نقطة صغيرة من الحياة البشرية . وهى عادة نقطة كئيبة غير شائقة ، ويأخذ هذا الجزء الصغير فيضغطه إلى أن يعبس أو يدمى . ولكن أتعس قصصه يومض فى روايتها بريق الشهوة . إنه يحب ذلك الاتصال الكهربى للحم البشرى . ولم يكن يرى فكاهة دقيقة مستخفية فى قصص الحياة التى كان عليه أن يرويها ، سواء قصص

الفلاحين أو الأمراء ، ولكنه بلغ أدق الحيل الفنية فى وصفه لمسلاة الألم والغباء والبذاءة . وشخوص قصصه جميعاً لا ينعمون براحة دينية أو روحية . ومع ذلك ، فهو شاعر متنكر فى زى ساخر قاسى الفؤاد . فتشاؤمه ودقته العلمية ، وأسلوبه المشرق البسيط الذى ينحو فيه منحى الأدباء الأقدمين ، إنما هو مستعار من مظاهر جيل الشبان الذين كانوا يعيشون حوله .

ولم يكن لدى موباسان مبدأ فلسفى يعيش عليه : (إن هناك من الحقائق ما يساوى الناس عداً . فكل منا يكون لنفسه صورة خادعة للعالم . وهو خداع شعرى أو عاطفى أو بهيج أو مقبض أو قذر أو كئيب بحسب ما تكون طبيعته . كخداع الجمال وهو تقليد إنسانى . وخداع الدمامة وهو فكرة متغيرة . وخداع النذالة الذى يستهوى الكثيرين . وكبار الفنانين هم أولئك الذين يسعهم حمل الإنسانية على قبول انخداعاتهم الخاصة) . ويمكننا اعتبار موباسان مرحلة متطورة فى فن القصة القصيرة . فهو يختلف إلى حد كبير وإدجار آلن بو الذى كان يكتب القصة للقصة ، دون أن يستهدف من ورائها شيئاً ذا خطر . أما موباسان فإنه حاول أن يجمع بين الأحداث الدرامية ، والمفاجآت ، والانقلابات العنيفة ، من جهة ، وبين الفكرة أو الإحساس أو الواقعية الفعالة فى حياة البشر من جهة أخرى . فهو فى قصة (كرة الشحم) يبين عن سخريته وزرايته بغباء البشر . على حين نراه فى (العقد) تتحول زرايته إلى عطف شديد . ومن النقاد

من يعدها القمة التى تناهى إليها القصص الفرنسي .

أماّ قصته القصيرة (الناسك). فإنها تذكرنا مأساة (أوديب) ، إذ نجد فيها دراما عنيفة ، وتجسيداً للإحساس بالإثم والتكفير عنه باعتزال الحياة ؛ لأن الإثم إحساس اجتماعى يمكن أن تخف وطأته بالعزلة . وهى تدور حول شاب ارتكب الخطيئة مع فتاة فى الحى اللاتينى ، أنجب منها بنتاً كبرت واحترفت البغاء ؛ وجاوز الشاب الأربعين ، وعاد إلى الخطيئة ، وإذا به يرتكبها مع ابنته دون علم منه بأنها ابنته ، وإنما اكتشف ذلك فيما بعد . بعثوره على صورته وهو شاب فى غرفة الفتاة ، وعلمه منها بأنها صورة أبيها ، وأن أمها قد خلفتها لها ، فيجتال الرجل لكى يترك للفتاة نصف ثروته ، ويهجر الرجل المجتمع ، ليعيش ناسكاً فى قمة جبل .

ويتطور تشيخوف بفن القصة القصيرة نحو مرحلة جديدة ، فنية وإنسانية . ذلك أنه كان مؤمناً بالإنسان فى خطئه وفى صوابه . وقد حاول من خلال قصصه أن يمجد خطأ الإنسان وصوابه . ولعل إيمانه العميق المطلق بمجد الإنسان وبعظمته كان من أكبر أسرار بقاء فنه القصصى . فقد كان تشيخوف مهتماً بالمشاعر الإنسانية البسيطة غير المعقدة ، والتى لا تكاد تلاحظ مطلقاً ، محاولاً تعميقها وسبر أغوارها بحيث تبرز فى شكل فنى جيد يهيئ للقارئ ، أنها هى المشاعر الإنسانية الكبيرة فى الحياة فى حين أن أحداً فى الحياة العامة السريعة لا يلحظها ، ولا يحاول التعايش معها .

وطبعت البساطة قصص تشيخوف القصيرة ، بمثل ما اتسمت حياته بها ؛ فهو بسيط فى مظهره وفى سلوكه وفى فنه ، وفى تجاربه المختارة ، وشخصياته المصورة ، وأسلوبه القصصى ، مع إحساس عميق واع باللحظات الحياتية التافهة . فهو يحصر كل همه فى تجسيد فكرة ، أو إحساس فعال فى الحيـــاة ، بموقف أو حدث بسيط يحسن اختياره من بين أحداث الواقع التى لا نهاية لها ، والتى لا يصلح إلاّ القليل منها لتجسيد هذه الفكرة أو ذلك الإحساس على نحو عميق مؤثر . أو يتخيل الحادثة البسيطة أو الموقف على أساس إمكان وقوعهما وقرب مشاكلتهما للحياة ؛ ثم يستخدم كل فنه ، لينجح فى إيهامنا بأن الحادثة أو الموقف قد وقعا فعلاً ، ليفتح لهما قلوبنا وعقولنا .

ولم يحاول تشيخوف فى قصصه القصيرة إثارة القارئ بتصوير جوانب غريبة عن المجتمع الروسى ، أو باختيار أفراد منحرفين من شواذه ، أو بالتعبير عن الحب اليائس ولوعة النفس الضائعة . كما أنه لم يلجأ إلى الأسلوب الصاخب أو الناعم المتأنق المبهرج ؛ وإنما حاول تصوير الحياة على حقيقتها وبكل ما فيها من شفافية أيضاً . ومن هنا استطاع فى قصصه أن يحلل المجتمع الروسى من كل زواياه ، وأن يكشف عن مظالمه الاجتماعية ، وقيمه الهابطة ، وافتقاره إلى روح الشعر والجمال . ودراسة قصص مثل (الحبيبة) ، و« فانكـــا » و(الألم) و(القناع) و(الحرباء) تكشف لنا بوضوح عن أبعاد عالمه الفنى والإنسانى . وعماً

تميز به فن القصة القصيرة عنده ، واتجاهه نحو الواقعية .

* * *

لكــن ما القصة القصيرة ؟ وأى تعريف يمكننا أن نطلقه عليها ؟ وما مفهوم الكتاب والنقاد – الذين سبقونا إليها – لكنهها وحقيقتها ؟ .

لقد افترض الكاتب الأمريكى «إدرجار آلن بو» تحديداً وتخصيصاً صعباً للقصة القصيرة ، حيث يقول : (إن القصة القصيرة عمل روائى نثرى يستدعى لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين . .) بمعنى أنها قصة يمكن أن تقرأ بسهولة فى جلسة واحدة . . على حين يذهب « هدسون » إلى أنه (قد أصبح من المسلم به ومن المعروف أن القصة القصيرة الحقيقية ليست محض رواية مختصرة ، أو ملخصاً لرواية فى ثلاثين صفحة) . فكما تختلف القصة القصيرة والرواية فى الطول ، فإنه يتعين عليها بالضرورة أن تخالفها فى الدافع ، والخطة ، والبناء .

ويعرف هـ . ج . ويلز القصة القصيرة بأنها : (أى قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها فى نصف ساعة) . أماَّ « هادفيلد » فيصفها بأنها : (القصة غير الطويلة) . ويقرر Sedgwick (أن القصة القصيرة تشبه سباق الخيل ، أهم ما فيها هو البداية والنهاية) . فى حين يذهب تشيخوف إلى أن (القصة القصيرة يجب ألاّ تكون لها بداية أو نهاية) . ويؤكد السير والبول Walpole أن (القصة لكى تكون قصة يجب أن تكون سجلاً لأمور تقع مملوءة بالأحداث ، وبحركات متتابعة ، وبتدرج غير متوقع ، يقود

إلى الذروة خلال عملية تشويق) . ويعلن «جاك لندن» أن القصة القصيرة (يجب أن تكون متماسكة إلى درجة عالية فى الارتباط بين الحدث والحياة . مثيرة ومشوقة) .

وهكذا نجد أن محاولة تعريف القصة القصيرة تعريفاً جامعاً مانعاً لا تكلل بالنجاح . فنحن لا نظفر بما يشفى ويكفى من كل ما ذكرنا من تعريفات . حتى إن بعض النقاد يرون أن هذا التعريف الجامع المانع هدف لم يتيسر بلوغه بعد . ويذهب آخرون إلى أن تعريف القصة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من سحرها وروائها . فالقصة القصيرة – كفن أدبى حديث وكمصطلح فنى – لا يمكن أن تحدد أو تعرف بشكل قسرى نهائى ؛ لأن التحديد أو التعريف غالباً ما يسقط ألواناً من النماذج ليشمل ألواناً أخرى . كما أنه يتأثر باختلاف وجهات النظر . ومن ثم فإن أى تعريف لا يأتى ملائماً كل القصص . . . فإن البداية والنهاية لا تهمان فى نظر تشيخوف ، على حين Sedgwick يعتبرهما كل شىء . ومع ذلك فالكاتبان على حق . وتعريف « هادفيلد » للقصة القصيرة قد يلائم ألف قصة مثلاً ، لكنه يفشل فى تعريف قصص مثل : « سعادة الأسرة » و « نبيل من سان فرانسيسكو » و « الموت فى فينيسيا » . وتعريف « السير والبول » يناسب أعمال « أو . هنرى » لكنه يفشل أيضاً عند تطبيقه على تشيخوف فى قصته « الحبيبة » . وربما يتفق تعريف « جاك لندن » مع مزاج بعض القراء ،

لكنه يضيع أمام أذواق هؤلاء المثقفين الذين تربت أذواقهم على فن «تورجنيف» و «جويس» فى قصته «الميت» . . وعلى هذا النحو لا نأتى إلى استنتاج معقول ، وكأن القصة القصيرة قد أصبحت – كما يقول Sedgwick – تضم كل أنواع الأشياء : الموقف ، والحدث أو الحالة ، والوصف والتصوير أو خلق الشخصيات ، والسرد ، والقص ، تلك التى تؤثر فى اندفاع موهبة كل رجل .

ومهما يكن من شيء ، فإن الإنسان لا يقيس الجمال بشريط يقاس به الطول والعرض والارتفاع ، كما أن السماء غير مصنوعة من الطوب اللبن . والقصة القصيرة ليست مبنية من مواد بناء يرص بعضها فوق بعض . وإن تعريفاً أو تحديداً يحوى كلية : البناء ، والأثر ، والجمال – غير موجود .

وما دام الأمر كذلك ، فإن تقريب مفهوم الشكل ، وتقاليده ، لأذهان القراء ، عن طريق مقارنته بغيره من الأشكال الأدبية الأخرى التى قد نشاركه فى بعض الملامح والقسمات – يصبح فى هذه الحالة أكثر إقناعاً وتيسيراً لتقبل خصائصه ومميزاته ، من محاولات السعى من أجل التحديد والتعريف .

وفى البداية نستطيع أن نقول إن القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر ، لأنها انتقلت بمهمة القصة الطويلة من التعميم إلى التخصيص . فلم تعد تتناول حياة بأكملها ، أو شخصية كاملة ، بكل ما يحيط بها من حوادث ، وظروف ، وملابسات ، وإنما اكتفت بتصوير

جانب واحد من جوانب حياة الفرد ، أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية ، أو موقف واحد من المواقف ، أو تصوير خلجة واحدة أو نزعة واحدة من خلجات النفس الإنسانية ونوازعها ، تصويراً مكثفاً خاطفاً يساير روح العصر الذى أصبحت فيه الحياة من التعقيد والتشعب والتشابك ما يستدعى التخصص فى دراسة الجزء دون الكل ، والجزئيات الصغيرة للحياة أو النفس دون التكوين الكلى لهذه الجزئيات .

فإذا كانت الرواية تتناول قطاعاً طولياً من الحياة ؛ فإن القصة القصيرة تتناول قطاعاً عرضياً . وإذا كانت الرواية أقرب إلى التوغل فى أبعاد الزمن ؛ فإن القصة القصيرة أقرب إلى التوغل فى أبعاد النفس ، والدخول فى أعمق أعماقها الباطنية . وإذا كان طول الرواية هو الذى يحدد قالبها ؛ فإن قالب القصة القصيرة هو الذى يحدد طولها . فليس فى القصة القصيرة أى مقياس للطول ، إلاّ ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها . إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة – كما يقول فرانك أوكونور أساساً ليس فرقاً فى الطول ، بل إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى .

لذلك فإنه من الممكن القول بأن القصة القصيرة تختلف هى والرواية لا فى « الكم » وحده ، بل فى « الكيف » أيضاً . وقصر القصة القصيرة يجب أن يكون إيجابياً لا سلبياً . وقد يعنى ذلك أن العاطفة أو الدافع

الذى يحفز كاتب القصة القصيرة إلى كتابتها – عاطفة أو دافع يمكن التعبير عنهما تعبيراً كاملاً يفى بشروط الفن فى حدود قصرها . وكأن القصة القصيرة ولدت يوم قامت الحاجة إلى التعبير عن لون معين من الإحساس بطريقة خاصة لم تحققها الأشكال الأدبية التى كانت موجودة حتى ذلك الحين . ولعل هذا هو الذى جعل القصة القصيرة تلتقط موقفاً موحداً مكثفاً ، خصباً بالدلالات . لأنها تدور حول محور واحد ، وتنصب على فكرة واحدة ، أوعاطفة واحدة فقط . فكاتب القصة القصيرة يلتقط الحادثة ، أو يختار الشخصية ، أو يحلل النفسية ، أو ينتخب كلمات الحوار ، بحيث يؤدى كل هذا إلى جلاء حقيقة واحدة ، أو يوصل رأياً محدداً ، أو ينقل انطباعاً معيناً . ويرتبط هذا وضرورة أن يكون واعياً بما يدور حوله ، وبما يجب أن يختاره من الواقع ليجعله موضوعاً لقصته القصيرة . كما لابد من أن يكون خبيراً بالنفوس وأغوارها ، متمكناً من اللغة وأساليبها ومفرداتها ودلالاتها .

إن وعيه بهذين الجانبين يساعده على أن يقدم قصة قصيرة جيدة موضوعياً وفنياً . وهو بالنسبة للجانب الأول لا يمكن أن يكون اختياره فضفاضاً مزدحماً بالتافه من الوقائع والأحداث . إنه لابد أن يختار دائماً الزاوية التى يتناول منها الواقع ، واقع الحياة الإنسانية . وكل اختيار يقوم به يحتوى على إمكان قالب جديد . إن عليه أن يبحث دائماً عن وجوه أخرى فى الوجه الذى يقبله المجتمع من حياة الفرد تمكنه من كشف

فحوى ذلك الوجه .

وهو بالنسبة للجانب الآخر يجب أن يكون فطناً لنوعية الإيقاع السريع الذى تتميز به القصة القصيرة . وإذا كان الموقف الروائى له إيقاعه الهادئ المتمهل ، فإن الموقف فى القصة القصيرة يتميز بالسرعة ، ونثر اللمسة الدالة ، والكلمة الموحية . ولعل التخير فى اللفظ ، والانتباه للأداء ، هو ما جعل النقاد يعقدون المقارنات بين القصة القصيرة وبين القصيدة الشعرية ، فكلتاهما يقوم اللفظ فيهما بدوره الكامل . إن القصة القصيرة تؤدى مهمة القصيدة من حيث الصور النفسية ، والأحاسيس ، والإحكام ، والدقة فى انتقاء الألفاظ ، والحرص على نوعية التشبيهات والأوصاف . إنها بذلك أقرب فى تحليل المشاعر أو تصويرها من القصيدة من ناحية ، وأسرع تناولاً من الرواية الطويلة فتوفر لنا الزمن من ناحية أخرى .

كاتب الرواية إذن ينظر إلى الحياة من مختلف أقطارها نظرة مستوعبة شاملة ، تلم بمختلف أطرافها ، كما أنه يمثل علاقات اجتماعية متداخلة ، وروابط مشتبكة ، وشعب متعددة ، ومسارب متنوعة . على حين أن كاتب القصة القصيرة ليس عليه إلاّ أن يثبت نظرته فى ناحية واحدة من نواحى هذه الحياة الرحبة ، فيسلط عليها ضوء تفكيره ، ويركز فيها جهده ، ثم يأخذ فى تصوير هذه الناحية فى إيجاز ، واستقامة فنية متكاملة . وثمة فارق كبير بين النظرة الشاملة ، وبين النظرة المثبتة المركزة

الكاشفة . وقليل من يجمع بين الخاصتين ، ومن هنا قد لا يوفق كاتب الرواية فى كتابة القصة القصيرة . فكاتب مثل « جى دى موباسان » كان أقدر على كتابة القصة القصيرة منه على كتابة الرواية . و « سكوت » و « ديكنز » لم يبرزا فى كتابة القصة القصيرة .

لهذا يعتقد « براندر ماتيوس » أن القصة القصيرة نوع أعلى وأصعب من الرواية . لأنها لا تقوم بغير الابتكار فى المعنى ، وفى الفكرة ، وفى الخيال . مع أن الرواية يمكن أن تكون حسنة من غير فكرة خاصة أو ابتكار فى الشخصيات ، وإنما حسبها أن تعرض جزءاً من الحياة كما هو .

كما أدرك كبار كتاب القصة القصيرة مدى الصعوبة التى تكمن وراء الإبداع فيها ، حتى إن أول كاتب قصة قصيرة أمريكية ، وهو « ناثانيال هوثورن » عكف اثنى عشر عاماً كاملة على كتابة مجموعة قصصه القصيرة الأولى ، قبل أن يخرجها إلى الوجود ، ولم يكن له عمل يشغله عن التأليف ؛ فظل هذه الأعوام الطوال يجود ويجود حتى يخرج فنه مستوياً . ويؤكد ذلك ما يقوله « مارسيل بريفو » من (أن كتابة قصة قصيرة تنبض بالحياة ، وتتوافر فيها جميع الشروط المطلوبة –ضرب من البراعة . وإنى لأعترف بكل صراحة أننى أتهيب معالجة القصة القصيرة وأحذرها خصوصاً إذا كان علىّ أن أكتب دائماً) .

أصول الفن وأسسه البنائية :

ولمّا كانت القصة القصيرة – كفن أدبى – تعد من أصعب الأعمال الفنية ، التى لا يستطيعها كل امرئ ، حيث تتطلب مجهوداً مضيناً ، فإنا نجد نقاد هذا الفن يحاولون وضع مجموعة من المبادئ الأساس ، والمقومات التكنيكية ، التى تشكل فى ذاتهـا أصول هذا الفن وأسسه البنائية ، حتى يترسمها كل من يريد دخول هذا الميدان ، أو الإبداع فى مجاله .

أولاً : مبدأ الوحدة :

وهو أساس جوهرى من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً . وهو يشمل : وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ؛ وبالإضافة إلى ذلك فيما يختص بالنتائج – وحدة الانطباع .

وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تشمل فكرة واحدة ، وأن هذه الفكرة يجب أن تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة واحدة .

وهذا المبدأ هو الذى يميز كل قصة قصيرة جيدة ، سواء كانت من النوع المركز كقصة « تجربة دكتور هيدجر » لناثانيال هوثورن ، أو « باطية النبيذ الشريشى » لإدجار آلن بو ، أو من النوع الممتد المنتشر ، مثل قصة

« العقد » لجى دى موباسان ، أو أى نوع آخر (مثل : حظ الخيمة الضوضاء) التى تمثل مكاناً وسطاً بين النوعين السابقين .

أما فى الرواية ، فثمة عناصر مختلفة يمكن أن تدخل فى نسيجها ، حتى ليصعب اكتشاف الأساس المركزى المنظم ، فثمة أكثر من مركز من مراكز الاهتمام المتميزة . لكن الأمر فى القصة القصيرة يختلف ، حيث لا يسمح بتوزيع الاهتمام بهذه الطريقة . وهنا ، يجب أن تكون الفكرة الأساس واضحة تماماً ، ويجب أن تثير الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر . والفكرة هنا لا تؤخذ فى ذاتها على أنها منبع رئيس للقصة القصيرة . فإنها يجب أن تأتى من داخل الشخصية أو صفاتها المميزة ، ويجب أن ترتفع من الحادثة ، كما يجب ثالثاً أن تكتشف من الشعور الذى يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق هذا الشكل الأدبى . وهذه النقاط الثلاث هى أكثر المنابع خصباً ، حيث تشتق القصة القصيرة .

ويعبر بعض الكتاب المجيدين للقصة القصيرة عن تفضيلهم لرأى « إدجار آلن بو » فى هذا الصدد حيث يقول : (يتصور الكاتب – باهتمام واتزان – شيئاً ما ثابتاً ، ووحيداً ؛ أو أثراً فرداً ، ليكتبه . فهو إذن يخترع بعض الأحداث ، أو يجمع بعض الوقائع ، ويوحد بينها ، حتى تقوده إلى تقرير هذا الأثر السابقة الإشارة إليه وإثباته) . وهنا تكون وحدة الهدف ووحدة الأثر بمثابة محك الاختبار ، أو الأصل فى القصة

القصيرة . بل إنهما فى نظر « هدسون » القانونان الأساسان اللذان يحكم بهما على قيمة القصة القصيرة كعمل فنى . وإذا فشلت القصة القصيرة فى أى منهما ، فإنها تفشل كلية ، ولا تكون جديرة بأى استحقاق ، ولا تزيد حينئذ عن كونها قطعة من النثر الفنى الجيد .

ويعد الوصول إلى تلك « الوحدة » من أعقد المشاكل الرئيسة فى كتابة القصة القصيرة ، كما أن إتقان هذا العمل وعملية تكييف الوسيلة للغاية ، تمنح القارئ لذة جمالية خاصة . وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تبدأ من الجملة الأولى ، وتظل محافظاً عليها إلى آخر جملة فى القصة القصيرة . ولقد وضع « بو » قانوناً صارماً ، لا يترك ثغرة للتهاون فى كتابتها ، ولا للتساهل فى ممارسة هذا الفن ، حينما كتب يقول : (لو أن جملة الابتداء لم تكن تفضى إلى إبراز هذا الأثر المراد إعطاؤه – السابق تصوره وحمله – فإنه يكون قد فشل فى أولى خطواته . . وفى عملية الإنشاء كلها يجب ألاّ تكتب كلمة واحدة لا تسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فى توضيح ذلك الأثر وتلك الخطة السابق تصميمها . . وبهذه الطريقة ، وبتلك العناية والمهارة ، فإنه يمكن رسم الصورة أخيراً بحيث تترك فى عقل من يتأملها شعوراً بالرضا التام) ومنذ الجملة الافتتاحية فى القصة القصيرة يجب أن يكون ثمة هدف واحد ، كما يجب أن تكون هناك فكرة واحدة فقط لإثباتها وتأكيدها . ومن هنا كان لابد لها من أن تكون مركزة ، مرسومة الهدف . وكاتب القصة القصيرة المجيد لا يكتب كلمة

واحدة لا فائدة منها . فإن كل كلمة تحسب عليه . وهو حريص ألاّ يبعثر الرصيد هنا وهناك . كل كلمة لابد أن تؤدى غرضها وتسير فى الوقت نفسه نحو الغرض الأسمى والأول خطوة إلى الأمام . إن أول كلمة فى القصة القصيرة يجب أن تكون واضحة الدلالة على درجة من درجات السير نحو الهدف . ولعل ضيق المكان والزمان يحتمان على المؤلف ألاّ يضيع الوقت هباء .

ثانياً : مبدأ التركيز أو التكثيف :

كل ما سبق أن تحدثنا عنه من خصائص القصة القصيرة ، ومن فروق تميزها عن الرواية ، يسهم فى بلورة هذا المبدأ ؛ فهى الفن الأدبى الشديد التكثيف والتركيز والموضوعية . وما دامت القصة القصيرة تعالج موضوعاً واحداً ، متطوراً ، بفاعلية ، وتناسب ، ضمن الحدود الموضوعية ؛ فإن عنصر التركيز يلزم أن يكون مقوماً من مقوماتها الرئيسة . إذ يجب أن تؤثر فينا ، لوضوح موضوعها وتحديده من ناحية ، ولحسن تناسبه وكثافته بالنسبة للغرض الأساس من ناحية أخرى .

وعلى هذا ، فسيكون محك الاختبار هو شعور القارئ بالرضا أو عدم الرضا . وأياً ما كان موضوع القصة القصيرة ، فإنه يلزم أن تثير فينا حالة اقتناع ، بأنه حتى لو لم يُفقد شيء ، فعلى الأقل لن يُكتَسب شيء جديد إذا استخف كاتب القصة القصيرة بتنقيتها وتصفيتها ، وأكثر من

تزاحم الأفكار والموضوعات والشخصيات والأحداث ، إنها بخلاف الرواية التى تشرح ، وتطنب فى الوصف ، وتكثر من العقد والأشخاص والأوضاع ، ولا ترمى إلى أثر واحد معين .

ونظراً لأن القصة القصيرة يتلقى أثرها ككل ، وفى الحال ، وبسرعة أيضاً ؛ فإنه لابد من أن تكون مكثفة جداً ومركزة جداً ، وذلك بالنسبة إلى مجالها الضيق المحدود الذى لا يحتمل توزيع الانتباه . لكى تحدث أثراً واحداً قوياً . وهذا هو السر فى أنها قصيرة ، لكى يكون أثرها بليغاً عميقاً مؤثراً وفعالاً .

وهنا تلزم الإشارة إلى أن هناك بعض القصص التى كادت تغطى مساحة زمنية أوسع ، وربما شملت تتابع كثير من الأحداث ؛ بمعنى أنها لم تحدها بالضرورة حادثة واحدة ، أو لحظة واحدة ، ولم تدر حول وجه من وجوه الشخصية ، أو جانب من جوانب الخبرة ، أو منظر خطير منعزل ؛ وهى المجالات التى تتحرك فى إطارها القصة القصيرة غالباً . ونضرب مثالاً لذلك بقصة (ريب فان ونكل Rip Van Winkle لواشنطون أرفنج ، فإنها تكاد تكون قصة حياة كاملة ؛ ومع ذلك فإن أقل القراء ملاحظة ، سيشعر لأول وهلة ، أن الأثر قد زاد منه تركيز الاهتمام الذى ينتج لا محالة من مثل هذا الموضوع ، وخصوصاً أن الموضوع لم تتدخل فيه أى مؤثرات خارجية منذ لحظة نوم « ريب » حتى لحظة يقظته ! ومرة أخرى ، فإننا لو أخذنا قصة موباسان « العقد » ، تلك التى

تشمل المأساة التى مرت على مدى سنين ، فإننا نجد ان تركيز الاهتمام خلال القصة على الدافع الوحيد الذى تدور حوله القصة ، يكسبها كسباً فنياً ، ويساعد على استثناء أى شىء آخر لا يتصل بأحداث القصة اتصالاً مباشراً .

ثالثاً : متضمنات الوحدة ، أو تفاصيل الإنشاء :

لما كانت القصة القصيرة مركزة ، ومكثفة ، ومستلزمة عنصر الوحدة ؛ فإنها تتطلب عناية خاصة فى كل ما يتصل بتفاصيل بنائها وإنشائها ، حتى يكتمل إحكامها الفنى .

وأهم ما يمكن التنبيه إليه فى هذا الشأن ، هو أن التفاصيل يجب أن تكون تابعة لنفس طبيعة القصة ، على اعتبار أنها جزء فى البناء الكلى . ومن ثم يجب أن ترقى هى الأخرى إلى الهدف الرئيس للقصة . وهذا يفرض على كل فقرة أن تتقدم لنفس الخيط العام الذى يشد القصة نحو «وحدة الأثر» فيها . ويصبح حذف كل الحشو ، والتفاصيل المطولة ، أمراً لازماً ومهماً . وأياً ما كانت للتفاصيل صفاتها الخاصة : خطيرة أو هامة ، كوميدية أو مأساوية ، فإنه يجب أن تكون مناسبة تماماً لطبيعة القصة وجوها العام .

ويشترط فى القصة القصيرة – إذا ما تعددت فيها الشخوص لسبب ما ألاّ تجهز شخصية وتقدم على أنها متميزة وظاهرة عن بقية

الشخصيات فى القصة ؛ فجميع الشخوص يلزم أن يكونوا فى التحام تام ، وتوافق كلى ، وتعادل دائم . فتبدو كل شخصية كما لوكانت منسوجة فى الأخرى ، تجرى كل منها خلال الأخرى بهدوء ورقة ، حتى تتحقق للأثر وحدته ، وكماله . ذلك أن وحدة الغرض فى القصة القصيرة تقتضى حسن السبك والصياغة .

وواضح أن أى قصة قصيرة تعانى من الحاجة إلى « التناسب » فى أجزائها ، و « التعادل » فى شخوصها وأحداثها وحركتها ؛ فإنها أيضاً تعانى من فقدان « الأثر » وفقر « التوصيل » والتأثير المرجو .

وقد تشمل القصة القصيرة حواراً قليلاً ، وقد لا تشمل أى حوار على الإطلاق ، ولكنها فى كلتا الحالين ، تقتضى أن يكون الحوار جزءاً من البناء العضوى ، له ضرورته وحيويته وحتميته ؛ كما يلزم أن يكون دقيقاً هادفاً إلى غاية مرسومة ومحددة ، بحيث يكون عاملاً من عوامل الكشف عن أبعاد الشخصية ، أو التطور بالحدث ، أو تجلية النفس الغامضة ، أو الفكرة المراد التعبير عنها .

ولم نعد فى حاجة بعد إلى الوصف الطويل ، والأحكام المملة ، والخطب الرنانة ، والنصائح والإرشادات ، والجرى وراء شخصيات ثانوية . وبالنسبة للشخصية ، فإن الوصف الطويل لها فى هيئتها الكاملة بمهاد من مناظر وصور قد أصبح زائداً عن اللزوم . إذ إنه فى أيامنا هذه تكفينا معرفة المرأة برؤية منظر يديها .

والصراع ، الذى يمدنا بالنموذج ، والاتجاه ، ويعطينا الإحساس بمغزى القصة ومجراها ، أصبح بمثابة العمود الفقرى فى بعض القصص القصيرة الحديثة . بمعنى أن يكون هاماً وخطيراً وله مغزى ، وذا أهمية بالنسبة للشخصيات . وهو الذى يساعد على درامية الحدث فى القصة ، ويضفى عليها حرارة وحيوية . وقد يكون الصراع خارجياً ، أى يدور خارج الشخصية ، فى البيئة أو المحيط ؛ أو داخلياً ، أى يعتمل فى أعماق الشخصية من الداخل . وهو فى الحالين لابد من أن يكون ذا قيمة ، وغير مفتعل ، حتى يمكن تقبله ، وليبلغ تأثيره فى النفس .

وفوق هذا كله ، فإن القصة القصيرة يجب أن تكون صادقة مع الواقع الذى تقدم إليه ، بمعنى أن تكون كل عناصرها وأجزائها وتفصيلاتها مقنعة عند اختيارها . فإذا فشلت القصة فى إقناعنا ، فإنها تفشل فى التوصيل والتأثير على الإطلاق . وطبيعى أننا إن لم نكن نقتنع بالشخوص فى القصة ، فنحن لا نستطيع أن نصدق ما يحدث لهم أو ما يقومون به . والمعقولية فى التشخيص تشبه المعقولية فى الحوار ، والصراع ، والحدث ، وغير ذلك . وهذا هو بعينه ما يستلزمه إحكام وحدة الأثر .

ويرجع السبب فى اختيار هذا المطلب ، إلى أنه فى معظم الأحوال ، لا يستطيع الكاتب أن يتعمق فى شخصياته ، لو أنهم كانوا مثاليين للغاية ، أو متخيلين من اللاواقع . ففى القصة القصيرة يجب أن يعيش الكاتب

حياة شخوصه ، حتى يكونوا مقنعين تماماً . عندئذ تكون معايشة الشخصيات ضرورية وهامة ، حتى تجيء فى القصة أقرب إلى ما نقابله فى الحياة الواقعية .

ويذهب بعض النقاد إلى أنه يجب أن يكون ثمة ترقب وتلهف من جانب القارئ . وهو ما يجعلهم يشترطون فيها أن يكون « التشويق » أساس المتعة الفنية فيها .

ومهما يكن من أمر ، فإن تلك الأسس التى ذكرناها تشكل بعض أسرار كتابة القصة القصيرة فى أجود وأرق أحوالها . وإذا كانت هذه العناصر جوهرية إلى هذا الحد ، فإنه يشترط أن توجد فى حالة سبك أو صياغة أو مزج كامل ، بحيث لا ينفصل أحدها عن الآخر ، وإنما تنصهر جميعاً فى بوتقة واحدة ، إذ فى إدماجها وصبها فى قالب واحد تكمن حقيقة إتقان القصة القصيرة فنياً . فالعيوب الفنية فى القصة القصيرة تبدو أكثر وضوحاً منها فى الرواية . ومن ثم يجب الحرص على اكتمال كل عناصرها ، للاحتفاظ بخصائصها الفريدة .

* * *

القصة القصيرة فى مصر :

لم يكن للقصة القصيرة قبيل مطلع القرن العشرين فى مصر شأن يذكر . فقد ذهب الكتاب فى تجاهلهم لها حداً جعلهم يعتبرون كاتبها

متطفلاً على موائد الأدب ، لا يستحق أكثر من الإهمال والاحتقار. بل إن منهم من حذر الكتاب هذا الفن ، على اعتبار أنه مثل «العادة الغربية» التى يجب نبذها ، لأنها لا تلائم قيمنا وأخلاقياتنا وعاداتنا الأصيلة . وراح بعضهم يسخر منها إذ اعتبرها شيئاً يتلهى به . ولعل مرجع ذلك كله ، هو أن الكتاب والقراء معاً كانوا ينظرون إلى الأدب فى الشعر أولاً ، ثم المقال الاجتماعى أخيراً. وبدت استهانتهم بفن القصة القصيرة واضحة فيما كانوا يخصصونه لها بين أبواب الصحف والمجلات ، حيث أفردوا لبعض القصص المترجمة باباً عنوانه : «فكاهات» !

وثمة عوامل أدت إلى تأخر ظهور فن القصة القصيرة فى مصر . يتصل جزء منها بالحياة الاجتماعية ، ويرتبط بعضها والحياة الثقافية العامة ، ويلتحم بعضها الآخر واتجاه الكتاب وارتباطهم بالأدب العربى القديم الذى خلا من هذا الفن الأدبى الجديد .

ويلاحظ أن الانحطاط فى مستوى التعليم ، نتيجة سياسة المستعمر التعليمية ، أدى إلى قلة عدد القارئين ، فقد حصره المستعمر فى فئة قليلة من أبناء السراة . كما فصل المجتمع بين المرأة والرجل فصلاً يكاد يكون تاماً ، مما يجعل وصف العلاقة العاطفية أو اللقاء الذى يؤدى إلى حب بين فتى وفتاة مثلاً ، مفتعلاً ، بارداً ، يفقد الحيوية والحرارة والصدق . وقد أكد ذلك الأستاذ محمد فريد أبوحديد فى مقدمة (زنوبيا) والدكتور محمد حسين هيكل فى كتابه (ثورة الأدب) .

ولم تكن أسباب العيش وأبواب الرزق تيسر للكاتب أن يتفرغ ذهنياً ويتهيأ نفسياً ، للإبداع فى هذا الفن ، الذى يحتاج إلى رياضة ذهنية ونفسية وعصبية ، فضلاً عن الوقت . يضاف إلى هذه المعاناة أن وسائل النشر والطبع والتوزيع ، لم تكن متاحة ؛ مما أدى بكثير من الكتاب إلى اعتزال الكتابة . نظراً لعدم وجود هيئة ثقافية ذات طابع علمى ورسمى مستقر ، تشرف على نشر المؤلفات القصصية بالذات .

وبرغم أن الصحافة هى الأرض الطيبة التى تنبت فيها القصة القصيرة وتزدهر ؛ فإنها لم تكن من القوة والازدهار بحيث تعمل على نشر القصص القصيرة . فالفترة التى سبقت بداية هذا القرن كانت تعد فترة ركود بالنسبة للصحافة المصرية . حتى أصبح العمل الصحفى مستحيلاً فى ظل الأحكام العرفية ، وتوقف معظم الصحف عن الصدور . والمناخ الثقافى الذى كان يتنفس فيه الكتاب ، جعلهم ينجذبون إلى الأدب العربى القديم ، ويتمسكون به ، فلم يلتفتوا إلى هذا الشكل الفنى . فقد كانوا يرون أن محاكاة القدماء فيما أبدعوه ، وأن قراءة دواوين شعرهم ، كفيلة بتكوين الأديب فكرياً وأدبياً . وإذا كان الأمر بالنسبة للشاعر الذى يريد أن يتخذ لنفسه نموذجاً ، سهلاً ، فإنه فيما يتعلق بمن يريد البحث عن مثال للقصة القصيرة فى تراثنا الأدبى ، صعب وشاق . لأنه لن يجد هذا الشكل . وقد اعترف بذلك غير واحد من كتاب القصة القصيرة . منهم محمود طاهر لاشين ، الذى صرح بأنه (لا ميراث لقصاصينا فى الأدب

العربى . فى حين أن لدى شعرائنا ميراث هائل) ؛ وهو يقصد القصة القصيرة .

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى تأخر ظهور فن القصة القصيرة الموضوعة بأقلام كتاب مصريين ، إلى الفترة التى ازدهرت فيها الصحافة ، وتباينت ألوانها ؛ فبدأت تنقل عن الغرب قصصاً قصاراً . مع اختلاف فى طريقة النقل ، ومع تعدد المنابع التى ترجمت عنها . فكان أن تَرجمت عن الإنجليزية قصصاً اجتماعية قصيرة ، كما ترجمت عن الفرنسية قصصاً مثلت مزاج الشعب ، وحاكت ضياعه وقلقه وبلبلته السياسية واضطرابه الاجتماعى .

وحمل لواء الترجمة عن الإنجليزية كتاب أتقنوا اللغة الإنجليزية ، كما أتقنوا اللغة العربية الفصيحة ؛ فكانوا أسبق فى تقديم هذا الفن إلى قراء العربية . وكانت مجلة (البيان) هى التى أعانتهم على نشر هذه القصص المعربة عن الإنجليزية . ثم كان مصطفى لطفى المنفلوطى حامل لواء التعريب والتمصير عن القصص الفرنسية ، إذ تلقى قصصاً قصيرة ترجمها أحد الذين أجادوا هذه اللغة ، فنقلها إلى العربية مع تعديل فيها وتحوير أخلا بالنص وروحه وأبعداه عن مصدره .

وتميزت القصص القصيرة التى عربها ومصرها المنفلوطى بأنها رومانسية المنزع ، على نحو يخالف اتجاه الترجمة عن الإنجليزية التى كانت تتناول ترجمة القصص الاجتماعية ، وتنقلها عن الأصل مباشرة ، محافظة على

روحه ومعانيه وفلسفته . وامتزج هذا وماكان يسود المحيط الثقافى للبيئة ، والكتابات الأخلاقية ، الإصلاحية ، التى كانت تنتقد الأوضاع الاجتماعية ، مظهرة عيوبها ، وكيفية علاجها . وإن كتابات « عبد الله النديم » ومقالاته التى نشرها فى « التنكيت والتبكيت » ، و « إبراهيم المويلحى » فى « مصباح الشرق » ، قد تسربت إليها عناصر قصصية من حوار ، ووصف ، واختيار حدث ؛ ولكنها أولاً وأخيراً كانت تنزع إلى الإصلاح . ومن هنا كان تيار الوعظ والإرشاد هو التيار الذى نشأت فى كنفه القصة القصيرة المصرية .

وقبل ثورة مصر القومية فى ١٩١٩م ، ظهرت مجموعة محاولات فى القصة القصيرة ، لكل من : صالح حمدى حماد ، محمد أحمد تيمور ، مصطفى لطفى المنفلوطى .

نشرت أول محاولة لصالح حمدى حماد بصحيفة (المؤيد) العدد ٥٤٨٠ بعنوان (البائسات) . ثم أصدر كتابه (أحسن القصص) ١٩١٠ ، تضمن الجزء الثالث منه ثلاث قصص قصار هى : من الفقر إلى الغنى – فى الريف س . بك . وهو كاتب مثقف ثقافة فرنسية حديثة ، وعربية تقليدية . قدم للمكتبة العربية ستة كتب مترجمة عن الفرنسية والإنجليزية والألمانية . وثمانية كتب مؤلفة . وقد ندهش إذ نعرف أنه كتب روايتين طويلتين قبل (زينب) للمرحوم هيكل . الأولى بعنوان : الأميرة يراعة .والأخرى بعنوان : ابنتى سنية . كما أنه حاول التفريق بين

القصة القصيرة وبين القصة الطويلة ! وهو يتخذ القصة القصيرة وسيلة لضرب المثل ، والموعظة ، والإرشاد ، وإعطاء النصائح . وإن كان يختار شخوصه من الشواذ فى المجتمع ومن الذين تتمثل فيهم مآسى الحياة وأمراض البيئة . ولم تخل قصصه من عيوب فنية ، ومن ملامح روائية تسربت إليها من فن الرواية الذى عالجه .

ولو أننا فتشنا عن بعض خصائص القصة القصيرة الفنية ، فيما ألفه مصطفى لطفى المنفلوطى من قصص تضمنها كتابه (العبرات) ؛ لم نجد سوى السرد ، وسياق الحدث ، وأنها تقوم على شخصية أو شخصيتين أو عدد من الشخوص ، دون تعمق فى الحدث أو فى الشخصية . ومن غير رسم دقيق لهيكل فنى معمارى للقصة القصيرة . فهو يعلو صوته دائماً فى ثنايا القصة . ويقدم التجارب من خلال عينيه هو ، لا كما هى فى حقيقتها خارج نفسه . ومن ثم نراه يقحم نفسه فى القصة ، وفى التجربة الفنية ، فنشعر به وكأنه يتربع على خشبة المسرح ، يحكى ويحكى ، ولا يفتأ بين حين وحين يذكرنا وجوده . فلا يتركنا لأنفسنا لحظة واحدة ، لنحكم على ما نسمعه منه .

* ويطول الحوار عنده فيبلغ عشر صفحات من القطع الكبير . وهو ما لا يترك المجال لشخصياته كى تتحرك ، وتتكلم ، وتعبر بسلوكها وأفعالها وحركاتها عن دخائل نفوسها ، وطبيعة تكوينها ، ونظرتها إلى الأمور والأشياء .

ويضع المنفلوطى فى اعتباره الأول «الإجادة اللغوية» و«الإبداع الموسيقى» فيها . لذا جاءت محاولاته هذه أشبه بمقالات طويلة ، تميزت بعذوبة لغتها التى تحولت عنده إلى زينة يعرضها ، وحلى يخيل بها ، لا أداة لنقل معنى أو تصوير إحساس أو تجسيد فكرة !

وهو لا يأنس إلاّ بقصص البائسين من العشاق ، والمحزونين الذين نكبتهم الأرزاء . فقصصه حزينة ، كئيبة ، باكية ؛ أولها عذاب وشقاء وآخرها يأس فموت أو انتحار . وأوجه الشبه بينها وبين القصص التى مصرها واضحة . ونستطيع القول بأنها افتقدت كثيراً من عناصر القصة الفنية ، واقتربت من المقال الإصلاحى . ويأتى محمد أحمد تيمور فى آخر هذه المرحلة – مرحلة البدايات والمحاولات الأولى – فتكون قصصه القصيرة التى بدأ ينشرها فى صحيفة (السفور) منذ العدد ١٠٧ الصادر فى ٧ من يونية ١٩١٧ ، بمثابة القمة التى تبلورت عندها هذه المحاولات الأولى .

فقد كتب القصة القصيرة عن وعى وفهم عميقين لخصائص هذا الفن . وإن لم يتخصص فيها ويتوافر إبداعه الأدبى عليها وحدها . فقد تعددت جوانبه فى الأدب والمسرح والشعر والنقد الدرامى . وفيها جميعاً كان يطالب بضرورة خلق أدب قومى يعبر عن ميولنا ونزعاتنا وشخصيتنا المستقلة ، كما دعا إلى تشييد مسرح محلى يغذى ميول الشعب الفنية .

أمّا قصصه القصيرة ، فإنها تأثرت بالوحدات الثلاث للدراما

الفرنسية الكلاسية ، التي تظهر حدثاً واحداً ، في مكان فرد ، وفي زمان محدود . فما تكاد قصصه تخلو من هذه العناصر ؛ بالإضافة إلى وجود « الشخصية » وعنصر « الحوار » الذى هو السمة الغالبة للفن المسرحى . فهو فى كل قصصه يعنى بالوصف المكانى عناية فائقة ، ويحرص على أن تكون جزئيات هذا المكان مذكورة ، وتفاصيله محددة ، وكأنه مهندس الديكور فى المسرح . وتحديده للزمان ، لا يقل عن اهتمامه بعنصر « المكان » ، حتى إنه أحياناً يذكر الوقت الذى استغرقه الحدث . وكان يحاول رسم شخوصه بما يحددها من الملامح . والزى ، والحركة ، حتى يتمثلها القارئ ، وكأنه يراها أمام عينيه ، حيث تقدم إليه تقديماً مسرحياً ، يحافظ فيه على أبعاد الشخصية الرئيسة ؛ فلا يغفل كيانها الفسيولوجى العضوى ، وما يتصل بذلك من تحديد لطولها وعرضها ولون بشرتها .

وكثيراً ما تحدث محمد تيمور عن « العقدة » و « الحادثة » و « الشخصية » و « الفعل الدرامى » ، وهو ما نجد له ملامح فى قصصه القصيرة . وهى سمات حرص على توفرها فى قصصه . فنظفر عنده بالشخوص الكثيرين ، والأفعال ، أو الأحداث ، والأقوال أى الحوار ، الذى نقله بفنية من العمل الدرامى إلى الحقل القصصى . والحق أن أهم ميزة تتميز بها قصصه هى وجود عنصر الحوار فيها بشكل يوحى بثقافة الكاتب وإدراكه لخطورة الدور الذى يؤديه الحوار فى العمل الفنى . وقد كان أشبه بالمناقشة المنطقية أو الخطبة الوعظية المنبرية الطويلة .

ولقد اشتركت محاولات هذه الفترة فى كونها لم تبرأ من النزعة الإصلاحية على تفاوت فى الاعتزاز بهذه النزعة. فهى وإن كانت قد اكتست بثوب الوعظ والإرشاد لدى المنفلوطى. وصالح حمدى حماد ؛ كانت أكثر ميلاً إلى النقد عند محمد تيمور، وإن لم تخرج عن الحقل الاجتماعى بدورها.

وهى أيضاً اصطنعت اللغة العربية الفصيحة أداة للسرد، والوصف، والتصوير، والحوار. وأنها بلغت عند المنفلوطى حداً صرفه عن الإجادة فى غيرها من الأسس البنائية للقصة القصيرة. فى حين أن كلا من صالح حمدى حماد ومحمد أحمد تيمور حاول أن يقترب بها من الواقع قليلاً، فبسطها حماد على حين جعلها محمد تيمور تعبر عن الطبقات الشعبية، واللهجات المتباينة لبعض شخوص قصصه. لكن يبقى مع ذلك كله أن الطابع العام للغة هذه المحاولات كان طابع الحفاظ على اللغة العربية فى كل شىء.

وبعد الثورة القومية الكبرى فى ١٩١٩، انتقلت القصة القصيرة إلى مرحلة جديدة. فقد كانت الثورة نقطة تحول فى تاريخ مصر السياسى والاجتماعى والثقافى.

ذلك أنها سعت من أجل أن تقيم لمصر كياناً مستقلاً. واستطاعت أن تنجح فى أن تجعل لمصر صوتاً عالياً يسمعه العالم كله. وعملت على ظهور الشخصية المصرية فى كل الميادين. وقوت فى المصريين روح الانتماء التى

يحس بها المواطن إزاء وطنه . وجعلت المصرى يواجه الواقع مواجهة إيجابية ، باشتراكه فى الثورة ، ومواجهته القصر والمحتل مواجهة سافرة علنية . مما أدى به إلى أن يكون واقعياً فى النظر إلى الأمور . ومن ثم أصبحنا نقرأ لكتاب ينادون بطرح الخيال والوهم ، والتمسك بالحقيقة ، والواقع .

وأخذ الكتاب يشعرون بجدية وبضرورة إيجاد آداب مصرية تؤدى مهمتها القومية والوطنية . مما دفع كثيراً من الكتاب إلى مواصلة الكفاح وتحمل أعباء النشر ، إسهاماً منهم فى الميدان القومى ، مثل عيسى عبيد وغيره . كما ساعدت الثورة على نهضة الصحافة ، والتعليم ، والمرأة . وكلها دوافع تساعد على وجود القصة القصيرة . فقد ألغيت الرقابة على الصحف والمطبوعات ابتداء من الأول من يوليو ١٩١٩ . وبعد تصريح ٢٨ من فبراير ١٩٢٢ وجدت الأحزاب وتعددت فصدرت صحف حزبية كثيرة . ويكفى دليلاً على ذلك أن القاهرة وحدها تجاوزت صحفها مائتى جريدة عربية ، وأكثر من ستين صحيفة إفرنجية ؛ بالإضافة إلى تسعين صحيفة إقليمية . وأقبلت الصحف على القصة القصيرة ، وعنيت بموضوع القصص القومى ، ودعت إلى كتابة قصص مصرية صميمة . ونهضت المرأة بعد الثورة ، وبعد اشتراكها الفعلى فى المظاهرات ، إذ وقفت جنباً إلى جنب مع الرجل ، وألقت الخطب ، ورفعت عقيرتها مطالبة بحرية مصر واستقلالها وعدم تبعيتها لأجنبى أو دخيل . وأنشأت

المجلات ، وكونت الجمعيات الخيرية . فاتجهت القصة القصيرة نحو المرأة : تدور حولها معظم موضوعاتها ، وتحاول تحليل مشاعرها ، وتقارن بين المرأة الجديدة ، وبين جدتها وأمها .

وخطا التعليم خطوات أرحب ؛ إذ أصبح التعليم الإلزامى مجاناً عام ١٩٢٣ ، وأنشئت المدارس المتعددة ، فاتسعت الرقعة القارئة ، وزاد عدد قراء الصحف ، بعد أن أصبح الاطلاع عليها – سهلاً ميسوراً ، وبعد أن انتشرت الصحيفة اليومية التى تطلب بحكم حاجتها وطبيعتها القصة القصيرة .

ويمكن الدارس أن يعتبر القصص القصيرة التى كتبها الأخوان : عيسى عبيد وشحاته عبيد ، انعكاساً مباشراً للسنوات التى أعقبت ثورة ١٩١٩ . أصدر الأول مجموعته الأولى (إحسان هانم) فى ديسمبر ١٩٢١، وتبعتها مجموعته الأخرى (ثريا) فى أغسطس ١٩٢٢ . وأصدر الآخر مجموعته الفريدة (درس مؤلم) فى أغسطس ١٩٢٢ . وبذلك قدما لنا قصصاً تعبر عن المجتمع فى أعقاب الثورة ، وما كان يعتوره من تغير وتطور ، وإن سيطرت عليهما دعوة أسمياها « مذهب الحقائق » . مؤداها أن ينقل الكاتب عن الحياة المباشرة والحقيقة الموجودة : الصور ، والمرئيات ، والأشخاص ، والأحداث ؛ كما هى دون حذف أو تغيير أو تعديل ، حتى لو كان ذلك من دواعى الفن وضرورياته . ووضع الكاتبان دعائم لمن يريد أن يذهب مذهبهما فى ذكر الحقيقة . تأتى فى

مقدمتها ، دراسة مزاج الشخصية القصصية ، والوقوف على المؤثرات الوراثية التى أخذها الأشخاص عن آبائهم وجنسهم ودينهم ، ثم تحليل ظروف حياتهم ، وعوامل وسطهم الذى يعيشون فيه . وأدى بهما هذا إلى أن تتحول القصة القصيرة عندهما إلى ما يشبه السجل اليومى للشخصية أو لأقاربها أو لأصدقائها .

ولا يمنع هذا من أنهما أول من حاولا التقنين للقصة القصيرة ؛ فوضعا لها القواعد والأصول ، وجعلا منها ضرباً موضوعياً ؛ يهتم بالتحليل والتفسير ، وبما يحيط الشخصية من ظروف وملابسات .

وتشهد القصة القصيرة تطوراً آخر على أيدى جماعة من المثقفين المصريين ، أطلقوا على أنفسهم اسم « المدرسة الحديثة » . أطلقوا بعض المفاهيم والأفكار ، التى تدعو إلى التجديد ، والابتكار . وثاروا على الأدب التقليدى ؛ لأن القصة القصيرة لم تكن من بين فنونه . وطالبوا بالاستقلال الفكرى ، بعيداً من محاكاة القدماء والأوربيين على السواء . وأضافوا مفهوماً جديداً للواقعية ، يختلف هوو ذلك الذى قصد إليه عيسى عبيد وشحاته عبيد .

وإذا كانوا قد أذاعوا مفاهيمهم فى صحف ومجلات « الجديد » و « العصور » و « المجلة الجديدة » و « المسرح » و « الهلال » و « السياسة الأسبوعية » و « الأمل » و « الممثل » و « الحديث » ؛ وغيرها ؛ فإنهم آثروا أن يصدروا صحيفة (الفجر) لتكون لسان حالهم ، ولتعكس آراءهم .

والأكثر من هذا إفادة ، أنها تخصصت فى نشر القصة القصيرة الموضوعة بأقلام كتاب معاصرين . حيث اعتبرت القصة القصيرة شغلها الشاغل . وبلغ احتفالها بها شأواً بعيداً جعلها تفرد لها أبواباً ثلاثة فى كل عدد من أعدادها .

وزاحمت القصة القصيرة الرواية ؛ لأنها وجدت من الأعوان والداعين لكتابتها عدداً من الكتاب لم تحظ الرواية بمثله . ولا نعجب إذ نعرف أن أولئك الذين كانوا ينظرون إلى القصة القصيرة فى إزدراء وسخرية ، بدءوا يقدرونها ، ويقبلون عليها ، ويعلنون صراحة أنهم كانوا مخطئين ، لأنهم أهملوها وتجاهلوها فى البداية . ويرجع الفضل فى هذا كله إلى أعضاء المدرسة الحديثة ، التى أخذت على عاتقها إرساء دعائم هذا الفن فى أدبنا الحديث ابتداءً من ١٩٢٥ . ولم نجد عضواً من أعضاء هذه المدرسة قد تخلى عن المشاركة فى كتابة القصة القصيرة ؛ فإن لكل منهم نصيباً يختلف قلة وكثرة ، جودة وضعفاً .

ويقف أحمد خيرى سعيد فى مقدمة المدرسة الحديثة ، فهو الذى رادها ، وتزعمها ، فنصبوه ناظراً عليها . ولئن كانت قصصه القصيرة قليلة ، إنه انشغل بالدعوة إليها ، وفتح المجال أمام كتابها ، ونقد قصص أعضاء المدرسة الحديثة ، ومحاولة وضع تعريف لها . فهو يذهب إلى أنها فن موضوعى ، يستمد مضامينه وموضوعاته ، ويرسم شخوصه ، ويدير حوارهم ، بطريقة بعيدة عن الذاتية والشخصانية ؛ ملتزماً فى ذلك

بالواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه . وعلى هذا فإنه لم يصور — فى قصصه — الواقع تصويراً فوتوغرافياً ، كما هو ؛ ولكنه قدم لنا الواقع من خلال نظرته إليه ، وعن طريق إحساسه به . وتعمقه فيه ، وتحليله له .

وانتخب خيرى سعيد أشخاصه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، من البيئات الدنيا فى المجتمع المصرى . وتناول مشكلات الناس العاديين ، محاولاً إعطاء القارئ صورة عن تلك الخفايا المستورة فى جوانب الحياة ومنعطفاتها التى قد يضل فيها الإنسان العادى . كان يبغى الكشف عن الدلالة والمغزى العام لما يجرى أمام عيوننا . وللحوار فى قصصه دور هام ، حيث يعتمد عليه فى الكشف عن زوايا الشخصية وأبعادها واتجاهاتها الدقيقة وقد حافظ فيه على واقعية الأداء ، إذ إنه استنطق الشخوص ألفاظاً وكلمات لا يمكن أن تصدر إلاّ عنهم .

هناك كاتب آخر من كتاب المدرسة الحديثة ، لم يوزع طاقته الفنية بين أنواع أدبية متباينة ، وإنما حصر جهوده فى الميدان القصصى بالمعنى العام ؛ هو محمود طاهر لاشين . لم يخرج عن الدائرة التى حددتها المدرسة الحديثة ، وتحدث حولها أحمد خيرى سعيد طويلاً . فمع أولى محاولاته فى القصة القصيرة ، يبدأ اهتمامه بالموضوعات ذات المضمون الاجتماعى . وأول قصة نشرها (صح . .) تعالج قضية الزواج غير المتكافئ فى السن ، وتنتهى بالتفكير فى الجريمة والخيانة . والزواج غير المتناسب فى الحب ، والمزاج ، والعواطف ، يبعث الفشل إلى الحياة الزوجية ، كما

تقول ذلك قصته الثانية (قصة زواجه بسعاد) . وفى قصته الثالثة (فى قرار الهاوية) يتناول قضية من القضايا الاجتماعية التى كانت متفشية فى المجتمع ، وضاربة جذورها فى أعماقه .

ومحمود طاهر لاشين فى قصصه الأولى يهتم بالمكان اهتماماً فائقاً . لا لشغفه بالمسرح كمحمد تيمور ؛ ولكن لأنه كان يعمل مهندساً للتنظيم يجوب الشوارع والأزقة ، ويدخل الدور ويتفقدها ، فتنطبع فى ذهنه صور الأماكن التى يزورها ، ثم يعيد تخطيطها وتنسيقها فى قصصه . وتكثر عنده الشخوص كثرة مسرفة ؛ فى حين أنه يهمل الحادثة التى هى عنده مدار معظم قصصه ومحورها . وكان صوته يعلو دائماً فى ثنايا كل قصة ؛ إذ يتدخل تدخلاً مباشراً ، بتعليقاته ، وأحكامه الجانبية ، التى لا تساعد على نمو وتطور الشخصية أو الحدث أو الفكرة . ولغته فى محاولاته الأولى عربية فصيحة فى السرد . بل ارتقى بعباراته إلى مرتبة الشفافية والعذوبة .

وابتداء من قصصه التى كتبها ١٩٢٨ ، أخذت القصة القصيرة عنده تتخلص من بعض العيوب الفنية . فطفق يختار الموضوع اختياراً جيداً ، ويصمم القصة تصميماً فنياً متكاملاً ، ويرسم الشخوص من الداخل ، متعمقاً النفسية ، محللاً السلوك والدوافع . واختفت أحكامه ، وانعدمت التفصيلات ، وأصبح يقتصد فى عباراته ، وينتخب الألفاظ الموحية الدالة ، دون إسراف فى التعبير وتنميق فى الأساليب . ومن القصص التى تمثل تطور فنه ، قصة (القدر) ، و(الشبح الماثل فى المرآة) و(الحب

يلهو) و (تحت عجلة الحياة).

ويحتاج محمود تيمور إلى دراسات ودراسات. فقد قطع مع القصة القصيرة شوطاً طويلاً منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٧٣. وكرم من أجلها. ومنح جائزة الدولة التقديرية بسبب دوره فيها. وكتب مئات القصص القصار، وأصدر عدداً وافراً من المجموعات القصصية. وكان دائم التطوير والتجويد، ومواكبة حركة المجتمع والواقع المصرى، فى غير ادعاء ودون بهرج أو دعاية. ولم يكن هناك ممن أتوا بعده من لم يقرأ له، ويتأثر به، ويحاكيه.

وكان تيمور قد اختار لنفسه رائدين من بين كتاب القصة العالميين. الأول فرنسي هو: موباسان، والآخر روسى، هو تشيخوف. تشرب من الأول الروح الحرفية لفن القصة القصيرة، وأعجب بقدرته الفائقة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة. أما الآخر فقد كان له فضل توجيهه إلى النفس البشرية، محللاً إياها، مهتماً بنوازعها. فأخذ فى قصصه يحاول الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عمن سواه، على ضوء علم النفس. وأدى به هذا إلى أن يهجر وصف المظهر الخارجى، ويركز على أدق الخلجات والانفعالات والخواطر، راداً كل ما يجيش فى عقل الإنسان وقلبه إلى أسبابه وبواعثه الحقيقية.

وتبرز قصص ما قبل التحاقه بالمجمع اللغوي ١٩٥٠ وعى الكاتب، وسعيه نحو تحقيق العناصر الفنية فى قصصه القصيرة، حيث جاءت

قصصه جيدة فنياً : بناءً وسرداً ومعالجة ولغة . وانتظمت قصصه الجيدة – وهى كثيرة – وحدة فنية ، حافظ فيها على التناسب بين مقومات البناء الفنى للقصة . كما حرص على أن تسهم كل كلمة فى توضيح الأثر المعين أو الانطباع الواحد المرجو من وراء القصة . وتميزت بعض قصصه باستخدامه ضرباً من ضروب العرض الفنى ، تمثل فى الحديث النفسى للشخصية أو «المونولوج» الداخلى لها . وبهذا استطاع تيمور – مبكراً – تصوير الحياة كما تتخيلها الشخصية ، لأنه يرسمها من خلال عالمها الشعورى واللاشعورى الخاص .

ويضطر الباحث المنصف إلى سنوات وسنوات كى يتتبع خطوات هذا الفن فى مصر ، ليقف عند كل كاتب من كتاب القصة القصيرة الرواد ، ثم الأجيال التى توافدت فيما بعد . وهذه مهمة شاقة ، ولا يتحمل محصولها العلمى كتيب كهذا الذى نحن بصدده . ونحن إذا كنا قد أشرنا إلى بعض ، وذكرنا شيئاً من نتاجهم فى هذا الفن ، فإنما لإحساسنا بأن قصصه غير متوفرة ، أو بأنه لم يحظ بالدراسة أو مجرد الإشارة ، ثم لا ننسى أن للرواد الأعلام دائماً علينا حقاً عظيماً .

وعلى سبيل المثال ، فإن يحيى حقى يعتبر من أعضاء المدرسة الحديثة ، إذ اتصل بأحمد خيرى سعيد ، الذى بدأ ينشر له قصصه القصار فى ١٩٢٦م ، وهو ما يزال يبدع فيها وفى غيرها من الألوان الأدبية . ولقد تطور هو الآخر بفنه ، شكلاً ومضموناً ، ولغة . كذلك

الحال بالنسبة لإبراهيم المصرى الذى أصدر عشرات المجموعات وكتب مئات القصص ، وتميزت قصصه منذ العشرينيات باتجاه نحو التحليل النفسى ، ظلت حريصة على أن تدور فى فلكه حتى أيامنا هذه . والدكتور حسين فوزى الذى نشر أول عمل قصصى له فى مجلة (التمثيل) عام ١٩٢٤ ، ثم انقطع عن كتابة القصة القصيرة فى أكتوبر ١٩٢٥ نظراً لسفره إلى الخارج . والدكتور سعيد عبده الذى عالج هذا الفن بشكل ساذج عام ١٩٢٣ ، واستمر يواصل الكتابة فيه حتى نهاية ١٩٢٨ ، ثم توقف حيناً ليعود إليه ١٩٣٤ ، إلى أن أصدر أخيراً مجموعته (شرابة الخرج) .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الفترة ١٩٣٣ - ١٩٦٣ فى مصر قد شهدت مسار القصة القصيرة فى اتجاهات رئيسة أربعة . كان كل منها استجابة تلقائية للمرحلة الحضارية التى أنبتته ، وجاء نتاج تفاعل مجموعة من العوامل ، يرجع بعضها إلى الظروف المادية والاجتماعية والطبقية ، ويرتد بعضها الآخر إلى المناخ الفكرى والثقافى والسياسى ، الذى تتنفس من خلاله القصة القصيرة أداة للتعبير والتصوير الفنيين .

فى ظل نمو رأس المال المحلى - طوال الثلاثينيات - وظهور وعى الطبقة البورجوازية بمكانتها ، وشغفها بمحاكاة البورجوازية الأوربية الغازية فى سلوكها وقيمها وفكرها وفنها وأدبها . وإبان القهر الاستعمارى البغيض ، وما ساد المجتمع من طبقية ، وظلم اقتصادى ، واستبداد

سياسى ، أتيحت الفرصة للاتجاه الرومانسى كى يملأ اتساع المرحلة ، فسيطر على وجدان كتاب القصة القصيرة على اختلاف نزوعهم نحوه . إذ إن منهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوازية وتمجيدها . كما تمثل ذلك فى قصص محمود كامل ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف حلمى ، وإبراهيم ناجى ، وصالح جودت ، ويوسف جوهر ، وصلاح ذهنى ، وعزت السيد إبراهيم ، وحسين مؤنس ، وإحسان عبد القدوس ، واسماعيل الحبروك ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف ، وغيرهم وغيرهم ممن صاغوا قصصهم القصيرة على غرار هؤلاء شكلاً وموضوعاً .

ومن الرومانسيين من زين لقصصه القصيرة عالماً يوتوبياً حالماً ، قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفاً حول قضايا عاطفية مسرفة فى عاطفيتها ، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع . ويدرك هذا بكل وضوح فى قصص : محمد أمين حسونة ، وعبد العزيز عمر ساسى ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وفؤاد فهمى ، ونقولا حداد ، وأحمد صبرى ، وحسين عفيفى ، لكن بعضاً من كتاب القصة القصيرة الرومانسية لاذ وجدانياً وشعورياً بالقرية ، على اعتبار أنها موطنه الأول ومكمن ذكرياته . فوجد فيها مجالاً خصيباً لانطلاقاته الخيالية ، وميداناً فسيحاً لإثبات تفرده ، وموئلاً يحميه من هجير المدينة . لذا جاءت قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة ، ومحمد زكى عبد القادر ، وبنت الشاطئ ، وقد تناولت الريف المصرى تناولاً رومانسياً ، ذاتياً ، خيالياً ، سكونياً ؛ ولم تصوره

تصويراً موضوعياً ، واقعياً ، يشهد بمعايشة كتابها الحقيقية للريف ، وانتمائها له ، وانتصارها لفلاحه وأرضه ومشاكله ؛ ويكشف عن إدراكها العميق لحركة الواقع الفلاحى ، والصراعات التى تعتمل فى جوانبه .

ويجد بعض الكتاب متنفساً لهم فى قصص قصار ، تشارك القصص الرومانسية فى كونها تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولاً ، وتعتمد على اللمحة الشخصية ، وتطلق العنان للعاطفة ، وتميل إلى الأسلوب الشاعرى ، والصور البلاغية ، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية ، وآرائه الخاصة ، وتعليقاته المبثوثة . غير أنها من حيث المضمون ثورة وليست نهزامية ، إيجابية وليست سلبية ، تقدمية وليست متخلفة . وقد تجد هذه الملامح موطناً لها قصص عبد الرحمن الخميسى ، وبدايات سعد مكاوى وزكريا الحجاوى وغيرهم .

على حين اتجهت القصة القصيرة عند بعض الكتاب نحو التحليل النفسى ؛ مستندين إلى ثقافة معاصرة ، ودراسة لعلم النفس بفروعه المتنوعة ، لمعرفة خبايا النفس الإنسانية ، ودوافع السلوك ، والغرائز ، وانعكاس البيئة الخارجية على البيئة النفسية . وقد كان اتجاههم هذا رد فعل مباشرًا لانطوائهم وعزلتهم ، مما قادهم إلى تحليل الأزمات النفسية والشعورية التى كانت تعترض حياة الإنسان خلال مسيرته فى ظل ظروف متناهية التعقيد والصعوبة . لأنهم هم أنفسهم قد أصيبوا بكثير من الأزمات النفسية ؛ نتيجة وجود تناقضات متعددة فى المجتمع . فهم عاشوا إبان ذيوع

الرومانسية . وشاهدوا البورجوازية فى أوج عظمتها على حين لم يكونوا بورجوازيين ، لا بحكم الوظيفة الاجتماعية ، ولا بوسيلة الملكية ، ولا عن طريق الدرجات العلمية العليا ، ولا لانتسابهم إلى أسرات عريقة ، ولا لأنهم يتخذون من الأحياء الراقية فى المدينة مسكناً . وإنما هم أقرب إلى الطبقات الشعبية منهم إلى البورجوازية الحاكمة ، والمالكة ، والمسيطرة .

وتكشف الدراسة التطبيقية لقصص إبراهيم المصرى عن أنها جاءت تشريحاً أو تحليلاً للبورجوازية من الداخل ، ونبشاً لعيوبها ، وتعرية لمساويها الأخلاقية ، وإبرازاً لتناقضاتها الداخلية المدمرة . غير أن محمود عزت موسى استطاع تحليل نفسية الفرد القلق من أبناء الطبقات المطحونة مادياً . فى حين أن إبراهيم حسين العقاد لف لفهما ، وأنه استمد موضوعاته وشخوص قصصه من الأحياء الشعبية التى كان يقطنها ، وبخاصة حى السيدة زينب .

وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية بدا واضحاً أن القصة القصيرة أخذت تتجه نحو الواقع . ذلك أن حركة المجتمع انتقلت إلى مرحلة جديدة . كانت هنالك إرهاصات سياسية واجتماعية واقتصادية . ومقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين ، وحفلت الصحافة بآراء وفكر تقدمية جديدة . بالإضافة إلى نشاط حركة النقد . كما كانت هنالك عدة ظواهر إيجابية تجسدت فى إضرابات العمال ،

ومظاهرات الطلاب ، وتحركات الفلاحين فى بعض القرى التى كان يملكها كبار الإقطاعيين . فضلاً عن أن الصحافة عرفت طريقها إلى ترجمة قصص واقعية لمختلف الكتاب الواقعيين ، أمثال زولا ، وستندال ، وفلوبير ، وأدمون دى جونكور ، وكذلك تولستوى ودستويفسكى وتورجنيف ، ثم جوركى وتشيخوف ، حتى ترجمة بكاثاييف ، وسرغوى سيمينوف ، وميخائيل شولوخوف ، وفلادكوف ، وسيرجى فوروئين .

وبمثل ما سيطر الاتجاه الرومانسى طوال الثلاثينيات ؛ فإن الاتجاه الواقعى قد بلغ غاية زحفه فى القصة القصيرة ، فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وطوال الخمسينيات ، حتى منتصف الستينيات . بعد أن ساهم فى تشويه الإقطاع والاستعمار ورجعية الفكر والتقاليد ، وفتح عيون الطبقات الكادحة على كل ما يعترض طريق سعادتها . وعلى نحو ما وجدنا تنوعاً فى الضرب على وتر الرومانسية ، فإنا نلاحظ شيئاً من هذا بالنسبة إلى الاتجاه الواقعى . فهناك من استجابوا فى قصصهم للماركسية ، ورؤيتها للأدب والفن . فطبقوا تعاليمها . مع تفاوت فى الناحية الفنية . حيث يتطرف أغلبهم ، فيعلى من شأن المضمون والهدف السياسى على بقية عناصر القصة القصيرة ، مما يفقدها التأثير المطلوب ، ويجعلها لا تبلغ الغاية التى قد تبلغها خطبة زاعقة ، أو يصل إليها مقال سياسى لا فن فيه ؛ حتى جاء بعضها يكرر بعضاً . بيد أن بعض قصص هذا الاتجاه

حاولت عقد صلح بين عناصر الفن القصصى القصير ، وبين المضمون الاجتماعى ، والهدف المسئول ، وبين ذات الكاتب ووجهة نظره الشمولية ، ثم رؤيته الجدلية للواقع الموضوعى فى حركته المتصاعدة . ولعل قصص يوسف إدريس قد استطاعت التأليف بين هذه العناصر جميعاً . إذ وفق فيها إلى تشكيل رؤية شمولية متميزة .

وأتاحت الواقعية لبعض الكتاب أن يسفروا فى قصصهم القصيرة عن انحياز للريف وفلاحيه ، كما فعل سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وأحمد رشدى صالح وزكريا الحجاوى ؛ وانحاز بعضهم للعمال مثل محمد صدقى ، فى حين آمن غيرهم بدور أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة من المثقفين الوطنيين ، وهو ما توضحه قصص صلاح حافظ ولطفى الخولى ومحمد يسرى أحمد وفتحى غانم .

وثمة كتاب واقعيون لم يلتزموا فى تعبيرهم عن الواقع بوجهة نظر عقدية معينة ، بل بدافع من إحساسهم بما يدور حولهم . وإدراكٍ منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية- راحوا يعبرون عن هذا الواقع كما انطبعت صورته فى وجدانهم ومشاعرهم ، مؤثرين أن تكون للقصة القصيرة وحدة انطباع ، مستندين إلى عنصر الانتخاب ، مبتعدين عن أن يكون فنهم أداة لمذهب سياسى ، أو وسيلة دعائية لحزب ، أو بوقاً لفكرة(٣). وقد اجتمعت هذه الخصائص فى قصص الفنان المجيد محمود البدوى ، الذى يكتب القصة القصيرة وحدها دون غيرها

منذ أكثر من أربعين عاماً ، وسعد حامد الذى اقتنى أثره ، وعبد الرحمن فهمى . والدكتور شكرى عياد .

ويعبر بعض الكتاب من خلال قصصهم القصيرة عن قضايا فكرية وفلسفية ، متأثرين بقراءاتهم فى الفلسفة ، وباهتماماتهم الفكرية الخاصة ، وما يشغلهم من تساؤلات حول الوجود والعدم ، والدين والدنيا ، والبحث عن الخلاص ، والمصير ! وقد صيغت أفكارهم فى شكل أقرب إلى التجريد ، مستفيدين فيه من بعض خصائص الفنون التشكيلية والجميلة ، والموسيقى ، والنحت ، والتصوير وغيرها . وهو ما تدل عليه قصص يوسف الشارونى وإدوار الخراط ونعيم عطية وبدر الديب ، ثم عز الدين نجيب ، ومحمد جبريل ، وضياء الشرقاوى ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب .

ومعروف أن مجتمعنا العربى فى مصر قد لحقه ابتداءً من ١٩٦١ تغير كبير ، تناول كثيراً من الدعائم والركائز . وانتقل من محيط الثورة السياسية إلى عالم الثورة الاجتماعية والاقتصادية . وقد انعكس تأثير ذلك كله على العلاقات الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية ، وأساليب ممارسة الحياة ، والفكر والفن والأدب .

ومما يذكر فى هذا الصدد ، صدور قرار رئيس الجمهورية بتحويل ملكية دور الصحف إلى الاتحاد القومى ، فى ٢٦ من مايو ١٩٦٠ ، وهذا أخضعها لرقابة الأجهزة الشعبية ، ووحد اتجاهاتها . ومن ثم سارت

كتابات الكتاب فى قنوات محددة ، مما يدل على أن موضوعات القصة القصيرة دارت فى فلك واحد . إذ أخذ بعضها يكرر بعضاً لفترة ليست بالقصيرة . ونتيجة لذلك ، بدأ بعض كتاب الجيل الأول والثانى يتحولون عن القصة القصيرة إلى غيرها من ألوان الأدب . فمنهم من لجأ إلى المسرح كنعمان عاشور وسعد الدين وهبة وعبد الرحمن الشرقاوى وألفريد فرج . ومنهم من احتمى بالرواية ومعالجة القصة المسرحية كسعد مكاوى ويوسف جوهر . ويخلص عبد الرحمن فهمى للإذاعة والتليفزيون . وينتهى المطاف بمحمود عزت موسى إلى الترجمة . وينحو عبد الرحمن الخميسى نحو التمثيل والإخراج والتلحين والإنتاج .

ومن ناحية أخرى استمر محمود البدوى فى إبداعه . متطوراً مع قضايا المجتمع ومشكلاته . محتفظاً بأسلوبه الفنى . ولم يتوقف إبراهيم المصرى عن كتابة القصة القصيرة حتى هذه اللحظة . ولم يمنع محمود تيمور عنها سوى قدره . وإن بقيت أمشاجه ممتدة فيما يقدمه رستم كيلانى . ويحاول نجيب محفوظ محاكاة الأشكال والتجارب الجديدة فيما كتبه بعد ١٩٦٧ من قصص قصار . لكنه يعود ليكتب الرواية بنفس الشكل والمضمون اللذين بدأ بهما . ولست أدرى ما السر الذى جعل يوسف إدريس يستكين لهذه الهدأة التى طال مداها ، بعد أن قدم قصصاً جيدة جدًّا فى «لغة الآى آى» و «بيت من لحم» . وبعد أن أثبت حقاً أنه قادر دائماً على أن يكون الفائز الأول فى سباق القصة القصيرة فى مصر .

وليس من شك فى أن فترة الستينيات والسبعينيات قد احتشدت بعدد كبير من الكتاب الجدد ، الذين تبلورت لديهم أزمات المجتمع وتناقضاته ، والذين حاولوا محاكاة التجارب الجديدة فى البيئات الأوربية أو حاولوا إعادة تشكيل الواقع الاجتماعى والنفسى فى صور جمالية وأبنية فنية مبتكرة . ومنهم من راح يعيد الدور الذى أداه من سبق من كتاب بشـكل ما . بل إن منهم من اتجه نحو العقل الباطن ، والرمز ، والتعقيد ، وابتعد تماماً عن مجتمعه وبيئته وزمانه . فى حين فشل بعض ممن أفسدهم التهليل والتكبير ، من قبل بعض ردود الفعل النقدية ، والانفعالات العصبية المصاحبة .

ونحن نظلم الجيل الجديد من كتاب الستينيات والسبعينيات لو أننا تناولناه بسرعة ، أو لو أننا اكتفينا بذكر أسماء من يسهمون فى كتابة القصة القصيرة ؛ فإن لهم علينا حقاً لا يقل عن حق الرواد تماماً . ومن ثم فإننا نرى ضرورة الانتظار حتى تقطع القافلة المسافة ، وتجتاز الصعاب ، وتتخطى عقبات الطريق ، ثم تبلغ فى النهاية مقصدها . وبعد هذه الرحلة – لا نقول الطويلة ولكن الجادة والشاقة والصادقة – نستطيع الحكم والتقويم ، حتى لا نقع فيما سبقت الإشارة إليه من تعجل إصدار الأحكام التى لا تكون إلاّ ردود فعل ذاتية وعصبية وسريعة ومنحازة .

وفى النهاية ، فإن هذه النقطة تقودنا إلى ذكر حقيقة هامة ، هى أن جيلاً وسطاً من كتاب القصة القصيرة الجادين ، لم ينل حظه من الدراسة

النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يغفله تماماً .

وربما يكون لهذا الجيل عذره . فهو لم يحسن الصياح ، ولم يفتعل الضجيج ، ولم يحدث صخباً حول نفسه أو نتاجه فى القصة القصيرة ، وإنما آثر العكوف على العمل الأدبى ، والإبداع . واعياً بظروف مجتمعه . مثقفاً ثقافة فنية وأدبية واجتماعية . تراثية ومعاصرة . لكن يبقى التساؤل : ما عذر النقد الأدبى المسئول ؟ ! . لقد انشغل النقد حيناً من الدهر بنجيب محفوظ إذا كتب رواية . وإذا فكر فى كتابة رواية . وإذا خطط لكتابة رواية . واهتم حيناً آخر بيوسف إدريس . كلما كتب . أو سافر . انحاز أو لم ينحز ، مرض أو برئ . وأرضى حيناً ثالثاً تلك العناصر الرافضة . وقنن مرة رابعة لكيفية اختلاف وابتكار قوافل هلامية من المبدعين الوهميين .

ولم يقف الإهمال المتعمد مع سبق الإصرار والترصد . عند حد فاروق منيب وعبد الله الطوخى وعبد الفتاح رزق وصبرى موسى وصالح مرسى وأمين ريان وأحمد نوح وأحمد عادل وسليمان فياض ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، وبعض الكاتبات الفضليات ؛ بل إنه تعداه إلى أدباء الأقاليم الذين يكتبون القصة القصيرة هنا أو هناك . فالقاهرة العاصمة ليست هى جمهورية مصر العربية . ويجب ألاّ تقهر أبناء محافظاتها ومشاكل مصر ليست هى مشاكل العاصمة. ولا يمكن أى قاهرى أن يعبر

عنها بمثل أولئك الذين يعيشونها . بل إن المشاكل تسطح عندما تصل إلى القاهرة – العاصمة ، أوتتيه بين ردهات الوزارات والمصالح ، أو يلقى بها فى سلة المهملات ، هذا إذا لم يقتنصها المحتالون واللصوص المحترفون .

ويبقى الأمل معقوداً على جيل جديد من النقاد المخلصين . ينظرون إلى الواقع الأدبى فى كليته وشموليته . يبحثون عن كل مبدع خلاق جاد . يلقون الضوء على كل صاحب دور فنى . يخضعون للدراسة المتأنية الموضوعية نتاجنا القصصى الجديد . محكمين معايير مسئولة . واعية بضرورات الفن ، وباحتياجات الواقع الاجتماعى والإنسانى . وبتيارات العصر . وبثقافات العالم المعاصرة .

* * *

إطلالة على القصة القصيرة العربية :

واقع الأمر أن الصفحات المتبقية من هذا الكتيب لا تستوعب حديثاً متكاملاً عن القصة القصيرة فى كل الأقطار العربية . وهو أمل كنا نتطلع إليه ونتمنى تحقيقه . ولمّا كانت القصة القصيرة قد درست بإفاضة فى سوريا والعراق ولبنان ومصر ، حيث قدمت عنها دراسات جامعية ، وألفت حولها مؤلفات متعددة ، ولمّا كانت فى بعض البلدان الأخرى ما تزال تشق الطريق نحو الاكتمال والنضج . فإنا سوف نخصص ما بقى من صحائف للإشارة إلى خطوات هذا الفن فى بعض أقطار المغرب العربى .

وعلى سبيل المثال (المغرب الأقصى – الجزائر – تونس).

ولذلك أسباب متعددة منها. أنها جميعاً خضعت لسيطرة استعمارية واحدة. وعاشت مناخاً وعادات وقيماً وتقاليد شبه متحدة. وتغلبت فيها اللغة الفرنسية. وما صحبها من أدب وفكر وثقافة. كما أن انتفاضاتها النضالية والثورية كانت فى أوقات متقاربة. ونزوع الكتاب نحو الاستقلال الفكرى والأدبى كان سمة مثقفى كل منها بُعيد الاستقلال ولا ننسى أن الكتاب كانوا يهاجرون ليعيشوا هنا أو هناك فى أى من الأقطار الثلاثة. حيث يكتبون قصصهم. وبالنسبة لمعرفتنا فى المشرق العربى عن كتاب هذا الفن وتياراته . فإنها محدودة جداً. إنْ لم تكن معدومة تماماً. أمّا بالقياس إلى السمات المشتركة لفن القصة القصيرة فى هذه الأقطار، فإنها جد متوفرة؛ مما يستلزم دراستها مجتمعة. وهو ما يرقى إلى أن يكون دليلاً على إقدامنا على مثل هذه الخطوة.

فلقد تأخر ظهور القصة القصيرة فى هذه البلدان عنه فى مصر وسوريا والعراق مثلاً. كما أنها تأثرت بالقصة القصيرة العربية وبخاصة فى مصر، على يد أعلامها وروادها الأول. إن القصة القصيرة قد شهدت عدداً من الكتاب العرب فى هذه الأقطار يكتبونها بالفرنسية. معبرين عن قضايا عربية ومحلية. كذلك فإن القصة القصيرة فى هذه البلدان اتجهت – موضوعياً – نحو قضايا الثورة والنضال والتحرر أولاً، ثم مالبثت أن اتخذت من بعض المسائل الاجتماعية موضوعاً.

فى المغرب الأقصى لم تتخلف القصة القصيرة عن مواكبة المراحل التاريخية التى مر بها المجتمع المغربى . فقد عبرت عنها بمقدرة فنية متفاوتة المستوى ، مختلفة الرؤية ، والوعى . وإن الاطلاع على الصحف والمجلات هناك ، يكشف عن كم هائل من النتاج القصصى القصير ، كما يفرز طابوراً طويلاً من الكتاب الذين حاولوا الإسهام فى هذا الميدان . وأن لون الجريدة أو المجلة التى يختارها الكاتب لينشر على صفحاتها قصصه القصيرة واتجاهها ، يساعد فى التعريف على اتجاهه الفكرى والأدبى على السواء . وهذا يظهر بجلاء من تتبع الأسماء فى الدوريات المغربية . مثل « العلم » و « العلم الثقافى » و « المحرر » و « آفاق » و « أقلام » و « الاتحاد الوطنى » و « البيان » و « دعوة الحق » و « المناهل » و « أنفاس » و « الحسنى » و « الثقافة الجديدة » وغيرها .

ولعل هذا التمايز والتباين هو الذى يفرض تقسيم تاريخ القصة القصيرة فى المغرب ، تبعاً لسنوات معينة ذات ارتباط ببعض الأحداث الوطنية ، إلى ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : منذ الحماية حتى الاستقلال (١٩١٢ - ١٩٥٦) .

وفى هذه الفترة تبلور مفهوم الحركة الاستقلالية والإحساس القومى ضد الاستعمارين : الفرنسى والإسبانى ، وتجسدت الدعوة إلى المقاومة ، والتمسك بالتراث ، ومحاربة العشائرية ، وخطط البربرة ، وسيادة الدعوات الأخلاقية . وتمخض عن تطور الحركة الوطنية الاستقلالية اتجاه

وطنى استقلالى فى الأدب والفكر.

وتمثل هذه المرحلة بعض المجموعات القصصية مثل: «وادى الدماء». و«صراع فى ظلال الأندلس» لعبد المجيد بن جلون، و«مات قرير العين» لعبد الكريم غلاب. وكذلك «علاّل الجامعى» ١٩٣٧ و«عذراء المرية» ١٩٣٨، و«عجائب الأقدار أو عواقب الإصرار» ١٩٣٨ لمصطفى الغرباوى، و«عمى بوشناق» ١٩٤١ لعبد الرحمن الفاسى. ثم «شقراء الريف» — من قصص الكفاح الوطنى بالمغرب — لعبد العزيز بنعبد الله، و«أفراح ودموع» و«صور من حياتنا الاجتماعية» ١٩٥٣ و«ربيع الحياة» ١٩٥٧ لمحمد الخضر الريسونى.

وجدير بالذكر أن مصر أسهمت فى تكوين عبد المجيد بن جلون كاتباً قصصياً؛ فقد مكث فيها طوال الفترة التى بدأ يكتب فيها قصصه القصيرة، حيث تبنته مجلة (الثقافة) وخصصت لقصصه عنواناً (قصة من مراكش) وحددت له باباً مستقلاً. فكتب قصصه (عائشة) بالعدد الصادر فى ١٥ مايو ١٩٤٥ ص ١٨، و(فتاة من باريس) ١٢ فبراير ١٩٤٦ و(الأسيرة) ١٦ يوليو ١٩٤٦ ص ٢٤ و(وادى الدماء) ٣ من سبتمبر ١٩٤٦ ص ٢٣. وهى التى صقلت موهبة عبد الكريم غلاب وفيها نشر بعض مؤلفاته.

غير أن قصص هذه المرحلة اتسمت بالمبالغة الشديدة فى التمجيد لمراحل تاريخية ومواقف نضالية مغربية، بقصد إذكاء الروح القومى،

وبث الحماس فى نفوس المواطنين المغاربة . وإذا كان عبد المجيد بن جلون قد استوحى كل كتاباته من الحركة الوطنية المغربية ؛ فإن عبد العزيز بنعبد الله ، نقل من التاريخ تفصيلات دقيقة ، ووثائق ، ونصوصاً . لدرجة أنه كان يؤرخ للمدينة التى تدور فيها الأحداث ويورد الأرقام والإحصاءات عن عدد الجنود ، والقتلى ، والأجهزة والمعدات . على حين راح محمد الخضر الريسونى يقلد المنفلوطى فى مقالاته الإصلاحية ، وأسلوبه ، ولغته ، وتشبيهاته .

ولمّا كان الهدف وطنياً ، فقد سيطر الحماس الشديد والانفعال المفرط ، حتى تحولت معظم قصصهم إلى الخطابية والمباشرة ، فسيطرت الحكم والمواعظ والأمثال ، وغلبت التقريرية . ووقفت بعض القصص عند حدود التصوير الفوتوغرافى لقطاعات الشعب المقاوم . وركزت على تمجيد الإنسان المغربى . فعبرت بذلك عن وعى ساذج بظروف المرحلة ، وبطبيعة الإنسان المغربى .

المرحلة الثانية : منذ الاستقلال حتى أواخر الستينيات . وهذه المرحلة أهم من الأولى فكرياً وأدبياً . تميزت بظهور اتجاهات جديدة فى التفكير وفى الفن . وانهمك الأدب فى معالجة المشاكل الاجتماعية ، بعد الاستقلال الذى لم ينجز تحرراً كاملاً : اجتماعياً واقتصادياً . وفى هذه الفترة تعايشت وتصارعت بعض الاتجاهات السياسية والفكرية التى رافقت الحماية ، وساهمت فى الحركة الوطنية . فقد ظلت الدعوة إلى

التعادلية (بالمفهوم الاقتصادى الفلسفى) ذات المنطلقات الدينية (السلفية ـ القومية) المعبرة عن قطاع كبير من البورجوازية الوطنية ؛ جنباً إلى جنب مع آراء ودعوات البورجوازية الصغيرة ـ لنظام اشتراكي بورجوازى . فضلاً عن آراء الراديكاليين ـ والعبثيين اللا مبالين ؛ وفكرهم اللا منتمى .

كان هذا فى عام ١٩٥٩ بعد تشكيل الوزارة الاتحادية ـ والانقسام الذى حدث فى صفوف المنظمات السياسية ـ وما أعقب ذلك من أحداث فى ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ ـ مما تضافر وصبغ الحياة السياسية والفكرية صبغة خاصة . وقد عكست القصة القصيرة المغربية كل ذلك : فشل أيديولوجية التعادلية . انكسار اليسار فى النصف الأول من الستينيات . الواقع الذى أصبح الإنسان المغربى : عادياً ومثقفاً ـ يجد نفسه فيه . ومن هنا تعددت مناحى التعبير عن هذه الوضعية ـ وتباينت أشكال تصويرها . لهذا تجاورت وتعايشت قصص : محمد إبراهيم بوعلو ، وخناتة بنونة ـ وعبد الجبار السحيمى ، ومحمد زنيبر ـ ومحمد زفزاف . وقصص عبد الكريم غلاب ـ وعبد المجيد بن جلون ـ ومبارك ربيع . وقصص محمد برادة ـ ومحمد بيدى ـ ومبارك الدربى ـ ومصطفى المسناوى .

المرحلة الثالثة : وتبدأ بعام ١٩٧٠ حتى الآن . وفيها حدثت مجموعة من الأحداث السياسية المحلية والعربية ؛ وازداد الوعى السياسى لدى

الشباب فى المغرب . ومنذ بدايتها أخذت تظهر بوضوح نماذج قصصية واكبت التحول الاجتماعى العام . فآثر بعض كتاب الجيل الرائد أن يقبع ببعض الإدارات قانعاً بمناصب بيرقراطية هنا أو هناك . وبرغم أن الرؤية فى القصص القصيرة التى نشرت فى السبعينيات . لا تنم عن اختلاف جذرى بينها وبين نماذج المرحلة الثانية ، فإنا نلاحظ أن بعضاً منها ينحو منحى ذاتياً قوامه التركيز على التمرد الفردى . وأن بعضاً ينغمس فى محاولة يائسة لتغطية الواقع بالمساحيق . على حين يلتصق بعضها بالواقع يستنطق نماذجه البشرية المقهورة . فى حين تغشى بعضها الأخير عتمة الميتافيزيقيا والمتاهة النفسية العميقة .

والدراسة النقدية لقصص كل من : خناتة بنونة . وعبد الجبار السحيمى ، ومحمد زفزاف . ومحمد إبراهيم بوعلو ومحمد زنيبر ، تكشف عن أنهم فى محاولتهم الاقتراب من الواقع الاجتماعى . فرضوا أنفسهم عليه ، ونظروا إليه من منظورهم الخاص الانتقائى . ومن خلال مشاكلهم هم الذاتية المحددة ، مع الادعاء بأنهم يعبرون عن المشاكل الحقيقية للناس ، وعن قضايا الواقع الاجتماعى والاقتصادى والنفسى . وكانت النتيجة أن جاءت قصصهم القصيرة بعيدة عن الحركة الداخلية لواقع التجربة الحياتية المعاصرة . فهى تكتفى بتكوين شخوص وعالم فى بعد واحد . غير متحرك . مكتوب من الخارج . ومن ثم طفت قصصهم فوق السطح الاجتماعى المغربى بسهولته .

وبعيداً عن الواقع الاجتماعى المسطح نجد «الذات» المفردة، المعزولة بـالـوعى أو باللا وعى. فرصتها المتاحة، لتشكل الموضوع الأساس فى قصص كل من: إدريس الخورى، وأحمد المدينى، ومحمد الهرادى. وخير الدين محمد. وأبو يوسف طه. ومحمد عز الدين التازى. فهم يركزون على «ذواتهم» الخاصة، معبرين بذلك عن قلقهم حيناً. وضياعهم حيناً. وغربتهم حيناً آخر.

ولئن كانت قصص إدريس الخورى تسفر عن هذا - إن تأثر بعضهم بكافكا وفرجينيا وولف. وبالوجودية. والعبثية واللا معقول. جعلهم يلجئون إلى الغموض والتجريد، إلى الحد الذى يؤكد انغلاقهم وتقوقعهم واختناقهم داخل أنفسهم. وهذا هو السر فى أن قصصهم تدور فى عالم خاص، يفرضونه على غيرهم من خلال قصصهم، أو يتصورونه قائماً وموجوداً، ما داموا هم يتخيلونه أو يحلمون به لأنفسهم. وهذا العالم يجرى فرضه أو تصوره أو الحلم به، فى إطار فكر خاص جداً، وعقلية خاصة جداً، وذهنية معينة أيضاً. أمّا قصص محمد برادة ومحمد بيدى ومبارك الدربى ومصطفى المسناوى؛ فإنها لا تسطح الواقع وإنما تتعمق فيه، ولا تنظر إليه من خلال رؤية حادة ذاتية، بل من خلال رؤية كلية شمولية، ولا تعقد الشكل فتبعد عن الفهم، لكنها تقدم الواقع بفن، فى شكل فنى لا تعقيد فيه ولا إغراب. لأنها تدرك واقع الإنسان المغربى جيداً، وتتفهم ظروفه النفسية

والثقافية ، ولا تريد أن تزعجه أو تنفره أو تدفعه إلى الهروب سلباً أو إيجاباً ، لأنها تريد أن تجعل من هذا الإنسان ، كياناً فاعلاً إيجابياً ومؤثراً .

والذى لا شك فيه أن القصة القصيرة فى المغرب الأقصى ، وبالذات فى المرحلتين الأخيرتين ، عرفت مداً أدبياً كان لابد منه ، عندما حاولت أن تجلو تطور المراحل التاريخية والاجتماعية ، بكل سلبياتها وإيجابياتها .

ويتأخر ظهور القصة القصيرة فى الجزائر عن كل من المغرب وتونس . ولا يقف أمرها عند هذا الحد ، بل إن محصولها غير وافر ، كما أن خطوات تطورها الفنى بطيئة . نظراً للظروف الخاصة التى عاشتها الجزائر .

وعند الحديث عن رواد هذا الفن ، تلزم الإشارة إلى اثنين من الجزائريين . أحدهما كتبها خارج الجزائر . وهو محمد العريبى ، الذى توفى فى نهاية الحرب العالمية الثانية ، عندما كان يعمل فى إحدى إذاعات وسط أفريقيا . وتحتفظ له الصحافة التونسية ببعض قصصه القصيرة ، التى سبق فيها بعض أقرانه من الناحية الفنية . أماّ الآخر ، فإنه أحمد رضا حوحو . الذى وضع اللبنات الأولى للقصة العربية فى الجزائر ، وظل يدعو إلى كتابتها ، وينقدها ويترجم عن الفرنسية ، ليقدم نماذج من هذا الفن إلى الكتاب الجزائريين ، عشر سنوات متصلة . فقد كان يجيد اللغة الفرنسية ، كما أجاد الاطلاع على النتاج القصصى فى المشرق العربى ، حيث أقام طويلاً . ومن ثم أخذ ينادى بضرورة أن تكون للجزائر قصة

عربية : قصيرة وطويلة .

ولعل هذا الدافع هو الذى جعله يبدأ بكتابة رواية (غادة أم القرى) ١٩٤٧ ، ثم أصدر مجموعتيه (صاحبة الوحى) ١٩٥٤ و (نماذج بشرية) ١٩٥٥ . وكأنه بذلك أراد أن يضرب للجزائريين المثل بقدرتهم على الإبداع فى الفنّين معاً . وتدور قصصه القصيرة حول بعض النماذج البشرية ، والقضايا الاجتماعية الخاصة . فقد استأثرت بها قضية المرأة ، والعلاقات العاطفية بينها وبين الرجل ، ودور الحب فى الإلهام والإبداع ؛ ومسألة الجنس عند الشباب فى فترة المراهقة . وحاول أن يدافع عن حقوق المرأة ، معتبراً إياها ضحية للرجل ، وللقيم المتخلفة والتقاليد العتيقة ، والنظرة التى تعتبر المرأة وسيلة لإنجاب الأطفال ليس غير .

ونظراً لما كان يتمتع به من أسلوب ساخر ، وقدرة على التهكم ، وموهبة فى نقد السلوك البشرى العام ؛ فإنه قدم فى مجموعته (نماذج بشرية) بعض الصور لشخوص غريبى الأطوار ، مثيرى السخط والاشمئزاز ، ممن يتاجرون بالدين ، أو يكسبون كسباً غير مشروع ؛ ووصفهم بالجهل والنفاق والغرور ؛ وإن كنا نلاحظ أنه أشفق عليهم إذ اعتبرهم ضحية من ضحايا الاستعمار ، وذيلاً من ذيوله فى نفس الوقت ! وتبدو طريقته فى السخرية وأسلوبه الساخر فى كتابه (مع حمار الحكيم) الذى عارض به كتاب توفيق الحكيم (حمارى قال لى) . وطبيعى أن تتردى قصصه القصيرة فتقع فى نفس الأخطاء التى تصيب كتابات الرواد

عادة ، وبخاصة إذا كانوا يعيشون فى ظل هذا القهر السياسى والثقافى والإنسانى الذى عاشه المجتمع الجزائرى طويلاً . فهى مملوءة بالحكم والإرشادات . حافلة بالعبر والمواعظ . واضحة المباشرة والخطابية والتقريرية . فالكاتب كان عضواً من أعضاء جمعية العلماء المسلمين ، الداعية إلى الإصلاح الدينى والاجتماعى .

وتثير كتابات محمد العربى التى كتبها خارج الجزائر ، الحديث عن ظاهرة عرفت بها القصة القصيرة الجزائرية ، تلك هى القصة القصيرة المكتوبة خارج الوطن حتى سنة الاستقلال ١٩٦٢ . وهذه فى ذاتها تشكل مرحلة من المراحل التى مرت بها القصة القصيرة الجزائرية . نتيجة طبيعية لهجرة بعض الكتاب الجزائريين ، وذلك إما إلى تونس والمغرب ، حيث حملوا لواء الحرف العربى إلى الجزائر بعد الاستقلال ، وإما إلى مصر وسوريا والعراق وليبيا ، حيث تعرفوا على فنون الأدب ، واطلعوا على آثار كبار الكتاب فى هذا الفن الأدبى الجديد . وحيث كتبوا أيضاً لأن الجزائر كانت خلواً من الصحف والمجلات العربية التى تقبل على نشر القصة القصيرة . وحيث دافعوا عن قضية وطنهم ، وخدموا ثورتهم وأعلنوا مبادئها .

وحيث لا يطاردهم المستعمر البغيض . فإن من لم يهاجر من كتاب العربية ، تعرض للاضطهاد والسجن والتعذيب ، والاستشهاد . مثل أحمد رضا حوحو نفسه ، والربيع بوشامة ، وعبد الكريم العقون ،

والأمين العمودى ، ومولود فرعون ! وممن أسهم فى ميدان القصة القصيرة خارج الجزائر : عبد الحميد هدوفة الذى أصدر فى تونس مجموعتيه (ظلال جزائرية) و (الأشعة السبعة) . والطاهر وطار الذى أصدر من تونس أيضاً مجموعته (دخان من قلبى) . وعبد الله ركيبى الذى كتب ونشر فى القاهرة (نفوس ثائرة) ، وفاضل المسعودى ومحمد الصالح صديق اللذان كتبا فى القاهرة مجموعة مشتركة هى (صور من البطولة) . على حين نشر أبو العيد دودو قصصه فى العراق ، وعثمان سعدى فى مجلة الآداب البيروتية . وقد وجدوا جميعاً فى المشرق العربى من يتفهم كتابتهم ، ويقبل عليها ، ويدفعهم إلى المزيد منها ، كما يعترف بذلك عبد الله ركيبى فى كتابه (القصة القصيرة فى الأدب الجزائرى المعاصر) . والدليل على ذلك أن الدكتور شكرى عياد يقدّم لمجموعة عبد الله ركيبى ، وأن الدكتورة سهير القلماوى تُقدم لمجموعة (الرصيف النائم) لزهور ونيسى .

وشملت القصص القصيرة التى كتبت خارج الجزائر قضيتين أساسين ، دارت فى فلكها موضوعات كل القصص . أمّا القضية الأولى فإنها قضية الثورة والنضال والتحركات الشعبية فى الداخل . ومن الكتاب من صور النضال من خلال رؤية مثالية يوتوبية (مثل عثمان سعدى وأبو العيد دودو) ، ومنهم من سطّحه ونظر إليه نظرة خارجية بعيدة عن الولوج فى أعماقه ، واستبطان أبعاده ، ومعرفة كل خفايا الثورة

وانعكاساتها على النفوس والأفراد ، (مثل محمد الصالح صديق وفاضل المسعودى) ومنهم من حرص على أن يلتزم فى تصويره للنضال والثورة برؤية واقعية متعمقة أكثر دينامية وحركة وتطوراً . فجاءت بعض قصصهم القصيرة منبعثة من الثورة فى سراديبها الداخلية الخفية المستترة غير المرئية الظاهرة ، وجسّدت بفن جيد ردود الأفعال النفسية والعصبية ، واستجابة الإنسان العادى فى سلوكه اليومى البسيط . وقد تدل على ذلك من بعض الوجوه قصص : (يد الإنسان ، الأشعة السبعة ، لعبد الحميد ابن هدوقة) و (محور العار . للطاهر وطار) و (نوارة الصغيرة ، الواد الكبير – لعبد الله ركيبى) ، كما اتجه شعر شعراء المهجر نحو التعبير عن إحساسهم بالغربة ، وحنينهم إلى الوطن ، ومشاعرهم وهم فى مهجرهم ، كانت تلك هى الموضوعات التى حددت ملامح القضية الأخرى التى سيطرت على قصص الكتاب الجزائريين خارج الجزائر. فقد صورت مشاكلهم وواقعهم الجديد ، وغلب عليها طابع الحزن والتشاؤم ، وعبرت عن قلقهم وغربتهم التى كانوا يستشعرونها آن ذاك. فى حين أنهم كانوا فى وطنهم حينا حلوا . وفيا عدا ذلك فإن قصصهم القصيرة جاءت قريبة الشبه بالقصة القصيرة فى مصر ، أو فى تونس ، أو فى العراق .

وبعد الاستقلال ١٩٦٢ / ١٩٧٥ شهدت القصة القصيرة فى الجزائر تطوراً نوعياً ملحوظاً ، على يد بعض الكتاب الذين عادوا (هدوقة – وطار – ركيبى – دودو – عثمان سعدى) ، وبعض الكتاب الجدد الذين

يمثلون مستقبل القصة القصيرة الجزائرية . وخاصة أن ظروف المجتمع الجزائرى بعد الاستقلال تغيرت عن ذى قبل إلى حد كبير . فقد وجد المناخ الطبيعى الذى تتنفس فيه القصة القصيرة .

ويقف فى مقدمة ذلك ، استقلال الشخصية الجزائرية ، وإحساس الفرد بحريته الخاصة ، والمجتمع بكيانه المتفرد ، والتحول الاجتماعى الخطير ، والعمل الجاد والمسئول فى كل الجوانب ، مما ساعد على أن تكون حركة المجتمع كلية وصاعدة ومتقدمة إلى الأمام . وهو مناخ يتيح الفرصة ، بل يفرض على الكاتب الجاد أن يكتب أدباً جادا ومسئولاً . وقد صدرت الصحف والمجلات التى أقبلت على القصة القصيرة : الشعب – الشعب الثقافى – المجاهد – المجاهد الثقافى – الجزائرية – آمال – القبس – الشباب – الجيش – الأصالة – الثقافة . وأقسام اللغة العربية بكليات الآداب فى جامعات الجزائر وقسنطينة ووهران اهتمت بتدريس القصة من بين مواد الدراسة الأدبية الحديثة .

فى هذا المناخ صدرت أربع عشرة مجموعة قصصية . ثلاث مجموعات (عميروش وقصص أخرى) ١٩٦٤ ، (من قلب اللهيب) و (وقفات ونبضات) لمحمد الصالح صديق . وهى مجموعات لا ترقى إلى مستوى التطور الفنى ، وإنما تتناسب هى ومرحلة ما قبل الاستقلال بكثير عندما كانت القصة تخطو خطواتها الأولى . وتصدر زهور ونيسى مجموعتين (الرصيف النائم) ١٩٦٧ و (على الشاطئ الآخر) ١٩٧٥ وهى

فى الأخيرة تكتب القصة القصيرة كما كتبتها أول مرة . والمدهش أنها ضمنت هذه المجموعة قصصاً من مجموعتها الأولى التى تعتبر هى الأخرى غير جيدة وساذجة .

وإذا كان أبو العيد دودو قد أصدر (بحيرة الزيتون) ثم (دار الثلاثة) ١٩٧١ ، دائراً بهما فى نفس الدائرة التى حلقت حول قصص جيله ، فإنه ينشر بعض قصص متفرقة حديثاً ، يحاول فيها أن يهتم بقضايا الإنسان الجزائرى ، ناقداً بعض القيم والسلوكيات والأخلاقيات غير الحميدة ، دون أن يكون له منطلق فكرى واضح ، أو رؤية فنية محددة . وإن تخلص من كثير من العيوب الفنية ، مقتصداً فى عبارته ، مبتعداً عن البلاغية والمعجمية ، مهتماً ببناء الشخصية .

ولو أن عثمان سعدى أعطى القصة القصيرة جزءاً من اهتمامه ، وحصر جهوده فيها ، واختارها وحدها وعاءه الفنى الذى يصب فيه رؤيته ، ويبلور من خلالها موقفه ، فى تواصل واستمرارية ، لقدم للقصة القصيرة خدمات جد طيبة . وليس معنى صدور مجموعته (تحت الجسر المعلق) ١٩٧٤ ، أنها تجمع قصصه فى آخر مرحلة فنية وصل إليها ؛ وإنما هى تضم قصصه المتقدمة تاريخياً ، التى احتضنت الثورة ، ومجاهديها وأبطالها . وأملنا فى أن يستمر هو وعبد الله ركيبى فى كتابة القصة القصيرة الفنية المتطورة ، وألاّ يختفيا من الساحة القصصية ! ويحمد لكل من (عبد الحميد بن هدوقة) و (الطاهر وطار) استمرارهما الذى نطالب به

بعض المخلصين من كتاب جيلهما . فقد أصدر الأول بعد الاستقلال مجموعة (الكاتب وقصص أخرى) ١٩٧٥ ، وروايتين هما : (ريح الجنوب) و (نهاية الأمس) . وفى كل ماكتب لم يغفل اهتمامه بالإنسان الجزائرى الجديد ، وبالتغير الذى تناول البيئة ككل ، واتخذ من بعض العمال المغتربين فى فرنسا . ومن فلاحى الثورة الزراعية ، شخصيات محورية لقصصه . وتبرز مواقف شخصياته ، وأحداث قصصه ، وعياً وتفهماً لنوعية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة . ولم يكتف بالرصد أو الوصف أو النقد السلبى ، وإنما طرح الحلول الجريئة . والتصور القابل للتحقيق لإعادة البناء الموجود .

ومن الناحية الفنية البحتة ، يبدو هدوقة أكثر ميلاً إلى الرواية الطويلة منه إلى القصة القصيرة . فقد استعار خصائص الرواية إلى القصة القصيرة التى كتبها . فجاءت وقد احتفلت بالتفصيلات الكثيرة ، والشخوص الذين لا تحتملهم طبيعة القصة القصيرة . واتسعت لديه الرقعة الزمنية والمكانية . وأصبح الميدان فسيحاً أمام لغته الفضفاضة . وكان لزاماً أن يفطن إلى الفرق بين كل من الرواية والقصة القصيرة ، وبخاصة أنه يمارس الإبداع فيهما معاً .

ويبقى بعدئذ من الكتاب الذين كتبوا قبل الاستقلال ، الطاهر وطار . وقد نشر بعد الاستقلال مجموعته الثانية (الطعنات) ١٩٦٩ ، لكنها امتداد لمرحلته الأولى التى تعبر عنها قصص مجموعة (دخان من

قلبي) من حيث البناء التقليدي للقصة. والانبهار بموضوع الثورة والنضال. لكنه في ١٩٧٤ يصدر مجموعته الثالثة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، إلى جانب روايتين: (الزلزال) و(اللاز).

وعلى عكس عبد الحميد بن هدوقة لم تطغ خصائص من فن الرواية على قصصه القصيرة. بل إنه استعار بعض خصائص القصة القصيرة من حيث التكثيف والتركيز. وتدبيب الهدف، وعدم الاستغراق في التفاصيل، عندما كتب روايتيه الأخيرتين. وتدل قصصه (الحوت لا يأكل) و(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) و (الزنجية والضابط) و(رقصة الأسى) على أنه فنان جيد، واع بقضايا مجتمعه المعاصر، مدرك لأبعاد التناقض الاجتماعي، مؤمن بالتقدم والتطور، متفهم لدوره ككاتب ملتزم، له رسالة يحرص على أن يؤديها بفن وفهم ووعي.

ولا يقف تطور القصة القصيرة عند أولئك الذين خطوا بها خطواتها الأولى، وما يزال بعضهم يتشبث بتلك الخطوة العزيزة واقفاً عندها «محلك قف». فإن حركة المجتمع الجديدة، أفرزت أخيراً عدداً من كتاب القصة القصيرة الشباب، من أمثال مصطفى فاسي، مرزاق بقطاش، عبد الحميد بورايو، أحمد منور، وعمار بلحسن، الأدرع الشريف، خلاصي الجيلالي، العيد بن عروس، بوشفيرات عبد العزيز، عبد الحميد تابلات، حرز الله محمد صالح. إنهم جيل يبشر بمستقبل جديد للقصة القصيرة المتطورة شكلاً وموضوعاً، المتقدمة فكراً

وفناً . ويلزم هذا الجيل فقط ، أن تتاح له الفرصة ، وأن يهيأ له السعى ، وأن يمهد له الطريق ، من قبل الجيل الأسبق ، تحت أى دعوى ووراء أى ستار .

وفى تصورى أن التعريب – فى مجال القصة القصيرة – ليس هو أن نعود إلى الوراء طويلاً ، لنكتب على غرار مقامات بديع الزمان ، والحريرى ، وبلغة معقدة ملتوية . إنه تحديث العقل والفكر والأسلوب وأدوات التعبير وأشكاله الفنية ، وليس تغريب المضمون بأى حال من الأحوال ، أو استلهام قضايا غير عربية وغير واقعية آنية ، بل إنه فى المرتبة الأولى ارتباط بالواقع المتحرك النامى فى كل المستويات ومختلف الجوانب . حتى لا يكون هذا الواقع فعلاً أسرع تأثيراً من الفن ، وحتى لا يتجاوز جمود الأشكال والمضامين والأدوات المتخلفة عن العصر واحتياجات البيئة والمجتمع فى مرحلتهما الحالية .

فعلى الكتاب – كتاب القصة القصيرة بالذات – ألاّ يقفوا جامدين عند مرحلة البدايات الأولى لثورة الفاتح من نوفمبر ١٩٥٤ . فقد تقدم المجتمع فعلاً بعد الاستقلال وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ . وهو فى كل يوم يثبت حرصاً على استمرارية الثورة وتجددها . ويستلزم هذا ممن كتبوا قبل الاستقلال وإبان الثورة ، أن يطوروا من فهم ، ويوسعوا من رؤاهم ، وأن يضعوا فى اعتبارهم أن المجتمع يتغير تغيراً ملحوظاً ، ويولد أجيالاً جديدة ، ويفرز مشاكل وقضايا لم يعيشوها قبلئذ ، ويطرح

تساؤلات جد مختلفة ، تحتاج – بالفن الجيد – إلى إجابات لا خطابية فيها ولا زعيق . بقدر ما تتطلب فناً موضوعياً ، تقدمي المضمون ، ثوري الشكل ، واقعياً صادقاً .

وتفرض عليهم وطنيتهم أخيراً ألاّ يقفوا – بفنهم وأدبهم وفكرهم ومراكزهم – عقبة أمام الأجيال الجديدة الشابة ، الواعية ، الحريصة على أن تكون نبض الواقع ، وترمومتر العصر . والصورة الحية للمجتمع الجزائرى المعاصر . . . وتتقدم تونس كلاً من المغرب الأقصى والجزائر . فقد ظهرت القصة القصيرة هناك فى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن على يد التيجانى بن سالم فى قصته (هل كان مجنوناً) . ولم يكن تطورها بطيئاً أو مسترخياً . كما أن الكم الذى خلفه الكتاب التونسيون يفوق بكثير جداً عدد القصص القصار التى كتبها المغاربة أو الجزائريون .

فى العقد الأول من هذا القرن صدرت مجلة (العالم الأدبى) وكان برأس تحريرها زين العابدين السنوسى . وهو فى نفس الوقت مارس كتابة القصة القصيرة . وحاول أن يجعل من مجلته ملتقى ومهاداً . يلتقى على صفحاتها كل من يجد لديه القدرة على الإبداع والخلق فى هذا الميدان . فجمع حوله عدداً من الشباب ، كانوا ينتظرون الفرصة الملائمة . ليخوضوا تجربة الكتابة القصصية . وكونوا ما يشبه المدرسة الحديثة التى تشكلت فى مصر . وأصبح زين العابدين السنوسى بمثابة ناظر هذه المدرسة ، مثل أحمد خيرى سعيد . إذ قام بدور هام بالنسبة لنشأة

القصة القصيرة فى تونس ، لا يقل مطلقاً عن الدور الذى قام به أحمد خيرى سعيد فى مصر.

وقد حرص هو وجماعته على إيجاد قصة قصيرة فنية فى الأدب التونسى : دعا إلى عدم التأثر بالشرق العربى أو بالغرب الأوربى . وساعد الكتاب على أن ينشروا تجاربهم . فقدم نماذج محلية مثل : الحبيبة ، عزاء العروس ، حديث شاب مسلم مع باريسيات حسان ، من ضحايا الانقلاب ، خير آكلة البشر ، امرأة عاهرة . وعلى أثر ذلك ظهرت أسماء كثيرة جربت حظها فى هذا الميدان . فكتب محمد عبد الخالق البشرونى (زوجة أحمد شرودة – الطيب بوعزيز – على العيارى – من «تكون» هذه الساحرة) وكتب مصطفى خريف (دموع القمر) وكتب القروى (البرية – استبعاد البنين) .

واحتجبت مجلة (العالم الأدبى) فى منتصف الثلاثينيات . فتوارت معها جماعتها . لتنزل إلى الميدان جماعة ثانية اسمها جماعة (تحت السور) ضمت فى ١٩٣٥ كلاً من : على الدوعاجى ، محمد العريبى ، محمود المسعدى . محمود بيرم . محمد بكير ، عبد الوهاب بكّير . محمد زروق عبد الرازق كرباكة ، الصادق ما زيغ . وكان لهذه الجماعة دور نشيط فى نمو فن القصة القصيرة . وقد استوعبوا مفهومها إلى حد ما ، وعملوا على أن يخرجوا بها من مرحلة البدايات الأولى التى كانت عليها .

ويمثل على الدوعاجى ومحمد العريبى معاً ، موقفاً موحداً فى القصة

القصيرة . وفى الفن والأدب عموماً . وفى المجتمع . إنهما قرأا لكل كتاب القصة القصيرة الفرنسيين بالذات وعلى رأسهم جي دى موباسان . وكذا تشيخوف . وتأثرا ببعض الشعراء . وفى مقدمهم بودلير ، وفرلين ، ورامبو. لكن حياتهما كلها كانت خمرا وشذوذاً ومخدرات . فقد عرف عنهما الشذوذ الجنسي ، ولم ينكراه . بل تمادياً فى الاعتراف به . ومحمد العربي مثل بودلير ، وقد لا ينكره بودلير نفسه . انتحر فى أوج شبابه . فاغتم صديقه الحميم «على الدوعاجى» وتمادى فى تعاطى السموم . حتى مات مسلولاً وهو فى العقد الرابع من عمره .

وتفرز قصصهما تمرداً على المجتمع وسخرية منه . بل إنهما اتخذا موقف العداء نحوه . ونحو قيمه وعاداته وتقاليده وأخلاقياته وعلاقاته . وقد عرّيا المجتمع من الداخل وكشفا الأستار عنه وفضحا عيوبه الدفين المخبوءة . ولا نعجب بعدئذ عندما نجد أنهما يختاران شخوص القصص من بيئات أدنى فى المجتمع ، ويلتقطان نماذج معينة : من مجرمين . بوهيميين ، سارقين سقائين . فقراء . تجمع بين شخوصهم سمة الخروج عن المألوف فى المجتمع . ومع ذلك فإنهم جميعاً يطالبون بحقوقهم . ويسعون من أجل الحصول عليها بالعنف . ويؤكد الكاتبان شخوص قصصهما من هذه النوعية ، فى كل مطالبهما . والحق أنهما جهدا من أجل أن تكون لهما قصص تتجه نحو التحليل النفسى . ومحاولة سبر أغوار الشخصية . والاهتمام بنوازعها الداخلية ورغباتها الدفين وغرائزها المكبوتة .وصورة

المرأة فى قصصها التحليلية تدل على أنهما اهتما بها دون الرجل ، وعلى أنهما اختارا أن ينظرا إليها من زاوية واحدة . هى زاوية الوفاء والإخلاص فى الحب والعطاء . مثل قصة (سهرت منه الليالى) لعلى الدوعاجى .وتؤثر الفلسفة فى قصص محمود المسعدى . الذى نجده مشغولاً بقضايا الإنسان الكبرى . محاولاً فلسفة الكون والوجود الإنسانى ، عن طريق معالجة بعض القضايا الفكرية والميتافيزيقية فى قصصه القصيرة التى لا تتحمل مناقشات وحواراً وجدلاً فلسفياً . لدرجة أنه لجأ فى بعض قصصه إلى الاستعانة بالخرافة . والأسطورة . والرمز . فلم تثمر إلاّ الغموض . والإبهام ؛ (حدث أبو هريرة قال – مولد النسيان – السد) . ومع ذلك فإنه لم يخرج عن الشكل التقليدى المتمسك بالبداية والعقدة والنهاية .

ويمر القصة القصيرة فى تونس بطور آخر بعد ١٩٥٦ . حين إستقلت تونس ، وتسلط التوجيه السياسى المتمثل فى حزب الدستور التونسى . وكثرة المناقشات السياسية الى كانت تشغل أذهان الكتاب . وكانت مجلة (الفكر) قد صدرت فى ١٩٥٥ . ودورها فى ازدهار وانتشار القصة القصيرة غير منكور . وهى التى خصصت للقصة القصيرة المرجمة والمؤلفة مساحات واسعة . وبدا اهتمامها بالقصة القصيرة فى إعلانها أن الأدب التونسى لن ينهض بدوره . ولن تصبح له مكانة مرموقة بين الآداب المعاصرة . إلاّ إذا جعل القصة القصيرة شغله الشاغل . عندئذ دخل عالم القصة لأول مرة كل من : محمد العروسى المطوى . مصطفى الفارسى .

عبد الواحد إبراهيم ، محمد البشير خريف . الطاهر قيقة . وعمل كل منهم على أن يصور فى قصصه شعور المواطنين بالذات . ووقع الاستقلال على نفوسهم . ودارت موضوعات بعضها حول المقاومة الشعبية إبان مراحل النضال . فى حين اهتمت بعض القصص بما طرأ على المجتمع بعد الاستقلال مباشرة . كما حدث فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ . حين حرص الكتاب على مواكبة حركة المجتمع فى مرحلته الجديدة . وهنا أتيحت الفرصة للكتاب كى يديروا مناقشات سياسية مطولة . ويفرضوا على شخوصهم فكراً وآراء سياسية . والظاهرة المسترعية هى تكرار النماذج . والشخوص . والمسائل موضوع المناقشة .

ومن ناحية أخرى استخدمت معظم قصص هذه الفترة الحوار باللهجة العامية المحلية . وربما يكون البشير خريف ، هو أول من دافع عن ذلك . وتبعه بعدئذ محمد رشاد الحمزاوى . وعبد المجيد عطية ، ومحيى الدين بن خليفة . أماً عبد القادر بن الشيخ ، فإنه خلط فى القصة الواحدة بين اللغة العربية الفصيحة . وبين اللغة الفرنسية . وبين اللهجة العامية .

ثم صدرت مجلة (قصص) ١٩٦٦ . وهى التى عملت منذ أعدادها الأولى على أن تفتح باب التحديد والابتكار فى أشكال القصة القصيرة . وطالبت الكتاب بالابتعاد عن التأثر بالغرب والشرق . لتكون لهم طريقتهم الخاصة أو ما يمكن تسميته (تَوْنَسة) القصة القصيرة . ودعت إلى تطوير الشكل التقليدى فى الوصف والسرد والحوار ورسم الشخصية

واختلاق الحدث . وأعلنت أن القصة معامرة خالية من العقدة والحبكة والخاتمة ، لأن حياة الإنسان لا تعترف بهذا التقسيم السطحى ، ولا بتلك الحتمية الجبرية . ونادت المجلة أيضاً بضرورة الاستفادة من العلوم الطبيعية والفيزيائية والبيولوجية والهندسية . ورأت أن العصر لم يعد يسمح بتلك الفوارق بين الكاتب والقارئ ، وبين لغة الفكر ولغة الحياة اليومية ، لذا فإنها طالبت الكتاب بإذابة مثل هذه الفوارق .

ومما يلاحظ أن بعض كتاب القصة القصيرة الذين كانت لهم تجاربهم التقليدية فى الخمسينيات ، قد تحولوا أخيراً إلى القصة التجريبية ، وممارسة أشكال وألوان جديدة ومبتكرة . وبدءوا يهتمون بالمكعبات ، والأشكال الهندسية ، واختفاء البطل بصورته المعروفة ، واستفادوا بالمونتاج السينمائى ، وبالظلال ، واللون ، والموسيقى ، وخصائص الفنون التشكيلية . مثل قصص : (الإجازة) و (التجربة الثانية) و (لحظة التيه) للمطوى . و (مربعات البلاستيك) لعبد الواحد براهم . و (فرق الهتاف) لعبد القادر بلحاج لحسن . ومجموعة قصص (نسور وضفادع) للطاهرقيقة ، التى تعتمد على التحليل العلمى لسلوك الحيوان ، وتحاول تفسير تصرفاته فسيولوجياً وسيكلوجياً .

ومن أبرز الشباب الجدد الذين كتبوا قصصاً تجريبية ، تلتزم بالمبادئ التى أعلنتها مجلة (قصص) عز الدين المدنى ، وقد تحمل مسئولية الدعوة إلى هذا الاتجاه ، حين أصدر فى ١٩٧٢ كتابه (الأدب التجريبى) الذى

شرح فيه مفهومه لهذا الأدب ، وأسسه ، وغاياته ، ومضامينه ، وأشكاله . كما أصدر مجموعته التجريبية (خرافات) ١٩٦٨ . ورضوان الكونى (الكراسى المقلوبة) ١٩٧٣ . وأحمد ممو (لعبة مكعبات الزجاج) ١٩٧٤ . وسمير العيادى (صخب الصمت) ١٩٧٠ . ومحمود التونسى (فضاء) ١٩٧٣ . ومحمد الهادى بن صالح (الحلقات الملونة) ١٩٧٥ . ويحيى محمد (نداء الفجر) ١٩٦٩ ، (حوار فى الظل) ١٩٧٣ .

وعبرت المرأة ، كاتبة قصصية ، عن بعض قضايا المرأة التونسية ، فى بعض المجموعات القصصية القصيرة ، من خلال رؤية ذاتية خاصة ، منحازة ضد الرجل فى كثير من الأحيان ، معتبرة إياه هو المسئول الأوحد عن كل ما أصاب المرأة فى الماضى من تخلف عن مسايرة الركب الحضارى العالمى . وتثور ليلى مامى على أوضاع المرأة التقليدية الاجتماعية (صومعة تحترق) . على حين تحلم فاطمة سليم بالانتصار على كل معوقات التخلف وعوامل التقهقر ، فتثور على الرجل (تجديف فى النيل) ١٩٧٤ . وتتمسك ناجية ثامر فى مجموعتيها (أردنا الحياة) و (سمر وعبر) ١٩٧٢ بصورة المرأة المثالية . وهن مجتمعات لم يستطعن الخروج من هذه الدائرة الضيقة المحدودة ، إلى المحيط الاجتماعى العام . بحيث يتمكن من ربط قضيتهن بالقضية التى هى أعم وأشمل وأكبر اتساعاً ورحابة . وما زلن يتأرجحن فى اختيار الشكل الفنى الملائم للتعبير عن وجودهن مستقلات .

وبعد هذه المسيرة ، فإنّا نرى أن القصة القصيرة العربية تعانى – بالفعل – من أزمة حقيقية ومدمرة . لكنها أزمة نشر فى الأساس . وليست أزمة إبداع ، ولا أزمة نقد ، ولا أزمة متلقين . فالمبدع والناقد معاً يعانيان من أزمة النشر هذه . وعلينا أن نتيح الفرصة بالنشر للمبدعين وللنقاد . وسوف يبقى الجيد وحده من الاثنين معاً . لكن أن نسد نحن بأيدينا الباب ، وبقوة وعنف ، ثم نتهم الإبداع أو النقد ، فهذا ما لا يمكن قبوله .

وإن صورة المستقبل ، لا نستطيع – نظرياً – كنقاد ، أن نحددها أو أن نتنبأ بها . وإنما يحددها النتاج القصصى القصير نفسه . فهو الذى سيكون تصويراً لمرحلته ، وتعبيراً عن مشاكلها وتناقضاتها . مستخدماً فى ذلك الشكل الفنى الذى يلائم المرحلة ، والمشاكل ، والقضايا ، والذوق العام ، والاتجاه الأدبى أو الفنى السائد .

ولا شك أن حرصنا على أن تكون لنا رؤيتنا العربية الخالصة ، المستقلة ، النابعة من مجتمعنا العربى ، سوف يدفعنا – فى ميدان القصة القصيرة – إلى أن نجتهد فى أن تكون لنا « القصة القصيرة » العربية المعاصرة ، شكلاً ومضموناً ، بكل ما يعنى ذلك فنيًّا وفكريًّا .

صدر من هذه السلسلة :

١ – طعام الفم والروح والعقل	توفيق الحكيم
٢ – الفضاء ومستقبل الإنسان	د . فاروق الباز
٣ – شريعة الله وشريعة الإنسان	المستشار على منصور
٤ – أسس التفكير العلمى	د . زكى نجيب محمود
٥ – عالم الحيوان	د . محمد رشاد الطوبى
٦ – تاريخ التاريخ	على أدهم
٧ – الفلسفة فى مسارها التاريخى	د . توفيق الطويل
٨ – حواء وبناتها فى القرآن الكريم	أمينة الصاوى
٩ – علم التفسير	د . محمد حسين الذهبى
١٠ – المسرح الملحمى	د . عبد الغفار مكاوى
١١ – تاريخ العلوم عند العرب	د . أحمد سعيد الدمرداش
١٢ – شلل الأطفال	د . مصطفى الديوانى
١٣ – الصهيونية	فتحى الإبيارى
١٤ – البطولة فى القصص الشعبى	د . نبيلة إبراهيم سالم
١٥ – الحضارة	د . أحمد حمدى محمود
١٦ – أيامى على الهوا	سلوى العنانى
١٧ – المساواة فى الإسلام	د . محمد بديع شريف

الكتاب القادم :

عالم النبات — د . مصطفى عبد العزيز مصطفى

رقم الإيداع	١٩٧٧ / ٤٥٤٧
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٢٢ – ٥

١٠١/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)